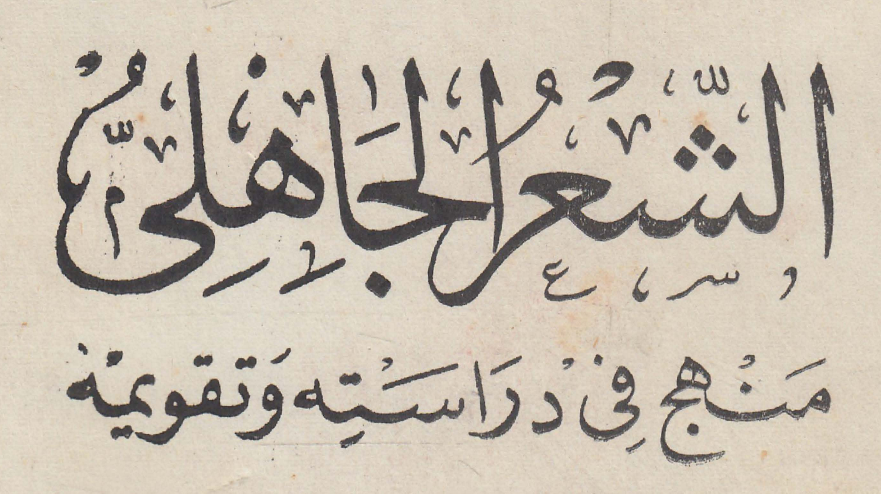


الشعر الجاهلي

منهج في دراسته وتقويمه

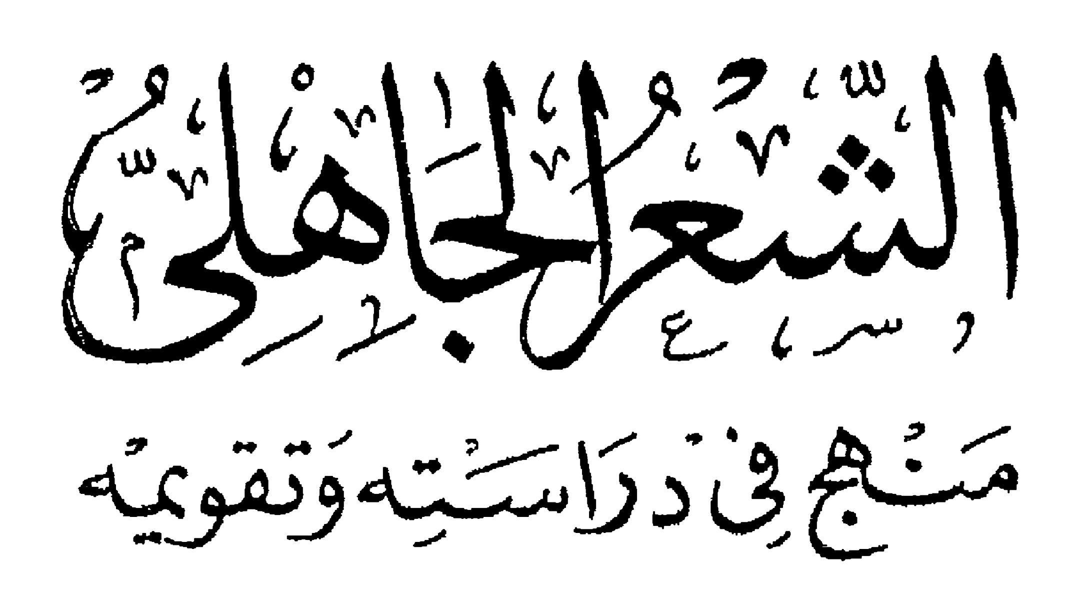
في جزءين

تأليف
الدكتور محمد النويهي

الجزء الأول



الناشر
الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة



الشعر الجاهلي

منهج في دراسته وتقويمه

في جزءين

تأليف
الدكتور محمد النويهي

الجزء الأول



الناشر
الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة

كتب أخرى للمؤلف

- ثقافة الناقد الأدبي
- شخصية بشار
- نفسية أبي نواس
- الاتجاهات الشعرية في السودان
- طبيعة الفن ومسئولية الفنان
- عنصر الصدق في الأدب
- بين التقليد والتجديد : بحوث في مشاكل التقدم (جمع ومراجعة)
- قضية الشعر الجديد

إهداء الكتاب

إلى أستاذي العظيم الدكتور طه حسين

فى سنة ١٩٣٨ استمعت الى طالب فى الحادية والعشرين من عمره يقرأ بحثا كلفته به عن « قصة الصيد فى الشعر الجاهلى » ، فأبديت اعجابك به ، وغمرت صاحبه بعبارات التشجيع ، وقلت انه فيما يبدو قد خلق ليكون معلما للأدب . ثم استدعيته بعد المحاضرة الى مكتبك لتزيده من ثنائك ، ولتوجهه فى دراسة النقد الغربى ، ولتهديه هدية قيمة من كتبك .

وفى نفس العام الدراسى استمعت الى بحث آخر عن « ميمية علقمة ابن عبدة » أعده ذلك الطالب بتكليف منك ، وحمله فيه غرور الشباب وما لقى من تشجيعك على أن يدعى أنه استكشف فى الشعر القديم ناحية لم يعن بها باحث قبله ، وهى الانسجام الصوتى الدقيق بين الجمل الشعرية ومحتواها الفكرى والعاطفى . وأثار ذلك الادعاء دهشة زملائه وزميلاته ، لكنك بكرمك السابغ وافقته عليه ، وسلّمت بأنك وجيلك لم تهتموا بمثل هذه الناحية ، وقلت انك تضع أملك فى الجيل الشاب ليضيف الى ما بدأتم ويوسّع الدرب الذى شققتم . ثم استدعيت الطالب مرة أخرى لتزيده من تشجيعك الأدبى ، ولتضيف اليه تشجيعا ماديا .

وفى العام الدراسى التالى أنصت باهتمام كبير الى بحث ثالث كلفت به نفس الطالب عن « سينية البحترى » . وفيه ادعى أن حرف السين يلائم بجرسه الخاص جو الحزن والذكرى الآسية الذى يريد

الشاعر اثارته فى قصيدته . ووصف ذلك الجرس ، ثم مضى فادعى أنه يتذوق للسين طعما ، ويرى فيها لونا ، وأخذ يصف ذلك الطعم وذلك اللون ومطابقتهما لعاطفة البحترى المعينة .

فضج زملاء الطالب وزميلاته بالضحك الساخر ، لكنك دافعت عنه دفاعا حارا ، وأيدته تأييدا قويا ، ومضيت تستشهد لرأيه بقصائد أخرى من الشعر القديم اتخذت السين روّيا لها . ثم شرحت لهم طبيعة « النقد الخالق » وضرورته لاستكمال بناء الشعر واجادة فهمه وتذوقه . ثم كان ما كان من معونتك السخية للطالب ، دفعتها من جيبك الخاص ، وان أوهمته انها من ميزانية كلية الآداب ، وهى حقيقة لم يعرفها الا فيما بعد من آخرين .

وفى ختام ذلك العام الدراسى رشحت الطالب المذكور ، قبيل تخرجه ، ليشغل بعد تخرجه منصب محاضر مساعد فى معهد الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن . ثم بذلت جهدا كبيرا فى تذليل العقبات التى أقامها دون سفره نشوب الحرب العالمية الثانية .

ومنذ ذلك الحين ترامت به ديار الغربة ، وتقلبت به الأيام والأحداث ، فلم يلقك الا مرات معدودات . لكنه ظل يحفظ لك فى قلبه مكانا لا يحتله معلم آخر ، ويكن لك من الحب والاجلال ما لا سبيل الى وصفه كمثل ملهم ، وأستاذ موجّه ، وناقد أدبى لا يشق له غبار فى ارهاف حسه اللغوى ، وصقل ذوقه الفنى ، بل انه ليعتقد أنك أكمل ذوّاقة للشعر عرفه الأدب العربى فى تاريخه كله .

فها هو ذا الطالب الذى أطريته وشجعته ، ووجهته وعاونته ، يأتيك كهلا قد قارب الخمسين من سنه ، ليضع بين يديك هذا الكتاب ، معتقدا

أن دينه الأول يعود الى ثنائك على تلك الأبحاث التى سمعتها من صاحبه فى ابان شبابه ، وان تجرأ على أن يخالف بعض آرائك فى الشـعر الجاهلى ، وراجيا أن ترى فى كتابه نمو الغرس الذى غذيت وتعهدت ، وايراق العود الذى حطت وحميت من سخر الساخرين . عسى أن يكون فى هذا الاهداء شاهد على ما طبعت من حب عظيم وشكران عميق فى نفوس المئات من مستمعى محاضراتك ، والألوف من قارئى كتبك . فان ظفر منك هذا الكتاب برضى وقبول فهذه أكبر سعادة يتكلل بها جهد مؤلفه .

تلميذك الذاكر أبدا

محمد النويهى

تمهيد

كيف ندرس الشعر العربى

بدأت فى دراسة الشعر الجاهلى منذ ثلاثين سنة ، ودرسته لطلبتى فى بلد غربى وبلدين عربيين (انجلترا والسودان ومصر) على فصول دراسية يبلغ مجموعها ثمانين شهرا . وفى كل سنة من هذه السنين وشهر من هذه الشهور زدته تأملا ، وازددت به تعلقا . ولا أكتم قرائى أن الشعر الجاهلى هو حبى الأول فى الأدب العربى .

وهذا الحب نفسه هو ما جعلنى حتى الآن أتهيب الكتابة عنه ، وأؤجل تناوله بالدراسة من كتاب الى كتابه ، حتى تعاقبت لى كتب ثمانية فى مختلف جوانب أدبنا القديم والحديث ، لم أعالج فيها الشعر الجاهلى الا فى فصول مستطردة هنا وهناك . لكننى فى خلال هذا كله لم أنس حبى الأول قط ، وما فتئت أمنّى النفس بأمل التأليف عنه ، وأجدد العزم على الاقدام عليه ، حتى لم أقدر على مواصلة التسويف ، فاستخرت الله ، وأهبت بالنفس المحجمة ، وذكرتها بخبء الغيب وريب المنون ، وانتقلت من كتابى السابق « قضية الشعر الجديد » الى كتابى الراهن ، فارتددت من آخر المذاهب الشعرية فى تاريخنا الأدبى الى أولها ظهورا .

فان كان بعض القراء حين قرأوا عنوان الكتاب قد عجبوا من هذا الانتقال السحيق بين كتابين متعاقبين ، فلعل فيما قلته ما يخفف من هذا

العجب ، بل لعل قراء كتابى الماضى قد لحظوا فيه أنه وان تناول أحدث المذاهب الشعرية قد بنى على نظرة خاصة الى الطبيعة الأصيلة للعبقرية الشعرية العربية ، وما تحمل هذه الطبيعة من امكانيات النمو وما تحتاج اليه من ادخال التغيير . وفى رأيى أن كل دراسة صحيحة للشعر العربى فى كل عصر من عصوره يجب أن تبنى على علم دقيق وثيق بطبيعة الشعر العربى فى مرحلته الأولى مرحلة العصر الجاهلى . فالعصر الجاهلى هو الذى وضع الأساس الذى قام عليه الشعر العربى كله . وهو المرحلة التى تجلت فيها العبقرية العربية الخالصة فى حالتها البكر بكل مزاياها وحدودها دون تأثير من عبقرية أخرى (باستثناءات قليلة جدا لم تؤثر فى جوهرها) . فاذا أجدنا فهمه خلصنا الى التكوين الأساسى لهذه العبقرية ، واستطعنا أن نتتبع بمزيد من الدقة والاصابة ما سيدخلها من التنمية والتحوير والاتساع والتعمق بعد تغير حياة العرب وعقولهم بالاسلام وما جاء به من مؤثرات مادية وثقافية ، وبعد اختلاطهم بغير العرب جنسا بعد جنس وثقافة بعد ثقافة الى يومنا هذا .

وقد كان مما قوى من تصميمى على تدوين هذا الكتاب أن رأيت مدى الخطأ والنقصان فى الأحكام الشائعة على الشعر العربى قديمه وحديثه . وهى أحكام تنبع بكل بساطة من عدم اتقان الشعر الجاهلى . بل أرى ان العيب الأكبر فى دراساتنا النقدية الحديثة هو أنها لم تؤسس على فهم دقيق لهذا الشعر . وهذا أمر يتضح لك اذا فكرت برهة فى نصيب الشعر الجاهلى من عناية دارسينا ونقادنا المحدثين .

لقد كنا ننتظر أمام تلك الأهمية الكبرى للشعر الجاهلى أن يكون احتفال الدارسين والنقاد به كبيرا فى الكم والكيف معا . لكن الحقيقة

المؤسفة الدالة على مدى الخلل وعدم التوازن فى تأليفنا الحديث هى عكس هذا . أما من حيث الكم فان كل ما كتب فى نقدنا الحديث فى دراسة الشعر الجاهلى — بجميع شعرائه ومجموعاته ودواوينه وقصائده — لا يبلغ ما كان ينبغى فى نظرى أن يكتب على شاعر واحد من كبار شعرائه أو مجموعة واحدة من مجموعات قصائده فى نفس العدد من السنين .

وأما من ناحية القيمة فيكفى أن تلقى نظرة على ما وضع من كتب فى دراسة الشعر الجاهلى وما يدور عليه من فصول فى كتب تاريخ الأدب العامة لترى ان مؤلفى هذه الكتب والفصول قد اصطلح معظمهم على عدد من الأقوال يتناقلونها ويرددونها فلا يأتون فيها الا بالمعاد المكرور ولا يعنى أحدهم بتمحيصها . واتفقوا على موضوعات معينة يتعاورونها ويحبسون اهتمامهم عليها دون أن يزيد عليها أحدهم شيئا أو يأتى فيها بجديد أو يمتحن الآراء السائدة بمعيار الشعر الجاهلى نفسه ليرى نصيبها من الصحة أو الخطأ ومن الدقة أو التخليط .

فاذا أنعمت النظر فى محتوى هذه الكتب والفصول تجلت لك حقيقة عجيبة : أن خير ما كتب عن الشعر الجاهلى وأحفله بالكشف القيم هو ما كتبه أستاذنا الجليل الدكتور طه حسين فى « حديث الأربعاء » منذ ثلاثين سنة . هذا مع ان تلك الأحاديث كانت باعتراف صاحبها فصولا صحفية خفيفة هدفها تقريب الشعر الجاهلى الى القارىء العام لا اتقان دراسته وتمحيص دقائقه . كان أستاذنا نفسه أول من سجل هذه الحقيقة بأمانته المعهودة وألح عليها فى مقدمته لحديث الأربعاء . فأعجب العجب وأحزن الحزن أن تظل تلك الأحاديث بعد كل هذا العدد من السنين

أجود ما كتب عن الشعر الجاهلى وأكثره نجاحا فى استخراج أسرار الجمال فيه ولفتنا اليها وحملنا على الاعجاب بها والطرب لها ، كما انها أكبر ما كتب عن الشعر الجاهلى اصابة فى التنبيه الى طريقته الفنية ووسائله الأدائية ، على الرغم من كل ما قيل عن « سطحية » منهجها واعتمادها على الانفعالية القريبة لا على التحليل الدقيق .

يزداد عجبنا اذا تذكرنا حقيقتين أخريين مهمتين . أولاهما أن تلك الأحاديث كانت الأولى من نوعها فى التذوق الفنى للشعر العربى القديم ، سواء منه ما كتبه الدارسون العرب وما كتبه غير العرب . فكان محتوما أن تتصف بما يتصف به كل عمل رائد من حدود كائنة ما كانت عبقرية صاحبه . أما الحقيقة الثانية فسيزداد القارىء لها فهما حين يقرأ فصلنا الثالث المعنون « الخيال البصرى » . وهذا كله انما يضاعف من تقديرنا للعبقرية الفذة التى وهبها ذلك الناقد الأصيل من طبع فنى صاف وأذن موسيقية حساسة تغلب بهما على كثير من العقبات الطبيعية والمرحلية الى درجة تثير الاكبار .

فما أشد حاجتنا الى أن نعيد تقدير الشعر الجاهلى وننظر فيه نظرة فاحصة متأنية تزيد طبيعته الفنية استكشافا ، وتستغل المقدرات العلمية والفنية التى لم تكن متاحة للرعيل الأول من نقادنا المحدثين ، وبخاصة فى هذا الأوان الذى نهض فيه مذهب شعرى جديد ، سميته فى كتابى الماضى « الشعر المنطلق » ، يبشر — أو ينذر ، حسبما تنظر اليه — بتطوير عميق لمفهوم الشعر العربى ووسائله الأدائية .

يضاعف من حرصى على وضع مثل هذا التقدير خاطر مخيف ، لكنه لا مهرب منه ، هو أن ما لا يزال فى مقدرة بعضنا من الدخول فى عالم

الشعر الجاهلى ربما لا يكون ممكنا لأجيال قادمة . فان التطور العظيم الذى بدأ يدخل على اللغة العربية فى هذا القرن ، وجعلها تتغير فى كل عقد من السنين الى مدى لم تكن تبلغه فى قرون ، ليس له الا مغزى واحد : أن ما يستطيع بعضنا الآن أن يسمعوه فى تنغيم الشعر الجاهلى من نبرات وأصداء ، وما يستطيعون أن يروه فى ألفاظه من ظلال وألوان ، وما يستطيعون أن يستنبطوه فى معانيه الثانية من اشارات واستدعاءات ، لن يكون فى مقدور تلك الأجيال القادمة . واذا كان هؤلاء « البعض » بيننا الآن هم قلة محدودة جدا ، وكانت هذه القلة لا تحقق ما تحققه الا بعد اجتياز عقبات جسام وصفناها تفصيلا فى هذا الكتاب ، فان هذه العقبات محتوم عليها أن تتضاعف بمر العقود . فما أخلق هذه القلة ، فى جيلنا هذا والجيل التالى له ، أن تبادر بتدوين ما تستطيع سماعه ورؤيته وفهمه فى شعرنا القديم ، قبل أن تصير الى الاضمحلال ، وبهذا التدوين تضع الصلة الواحدة التى ستمكن قراء المستقبل من أن يتصلوا بالتراث العظيم الذى خلفه آباؤهم الأولون ، فيتسمعوا ويتبصروا ويتفهموا فيه شيئا مما كان فى الامكان تحصيله .

تلك العقبات التى أشرنا اليها ، والتى سيشرحها هذا الكتاب شرحا مفصلا ، يضاعف منها أننا لا نجد فى نقدنا القديم ما يعيننا على تذليلها ، وأن نقدنا الحديث الذى بنى على أسس من دراسة الآداب الغربية — وهى دراسة لا شك فى فائدتها ولزومها — محفوف بالمخاطر والمزالق التى لم ينج منها الا عدد قليل من ممارسيه . وهذه دعوى مزدوجة نحاول الآن أن ندلل على كلا شقيها .

أما شقها الأول — قصور نقدنا القديم — فالدليل العملى عليه هو العجز التام الذى نراه فى رجال المدرسة القديمة عن أن يشحذوا

الحس الأدبى لشبابنا الذى يتعلم الأدب بطرقهم العتيقة . فهم عاجزون عن أن يبصروه بما فيه من جمال مطرب ومتعة غنية وغذاء دسم ، حتى صار الشباب على أيديهم الى نفور متزايد من الأدب العربى بل الى بغض محقق وعــداء مقيم . وهى حقيقة مؤلمة شرحناها فى كتاب سابق [1] بما لا يدع لنا حاجة الى مزيد من القول ، لكننا نريد الآن أن تتبين علتها الأساسية .

قد قام النقد القديم على أساس من علوم البلاغة التقليدية . وهذه العلوم لم تمتلىء بالخطأ والتقصير فحسب ، بل هى قد اتخذت وجهة خاطئة منذ بدايتها ، فكان من المستحيل أن تنتج شيئا ذا قيمة فى تذوق الأدب والكشف عن جماله الحق . هذه العلوم قد دونها فى الأغلب رجال من المتكلمين أعاجم ضعف نصيبهم من السليقة العربية وسيطر عــلى عقولهم سحر المنهج المنطقى والجدلى فكبت ما قد يكون فى طبائعهم الفردية من حاسة التذوق الفنى ، وصدهم عن التلمس الجمالى للسليقة العربية التى أنتجت تلك الروائع الأدبية فى صحرائها الحرة ، وشغلوا عن ذلك التلمس باقتفاء أثر أرسطو فيما ألف عن الشــعر والخطابة والمنطق ، وتشربوا ما ترجم من الفلسفة اليونانية وما تولد منها وبنى عليها فى الحواضر الاســلامية من الفلسفة والكلام والفقه والأصول وشتى فروع الجدل الفكرى المحض فى الثقافة الاسلامية الناشئة .

أما علم المعانى — ومباحثه أقرب الى علمى المنطق والكلام منها الى أن تكون بحثا بلاغيا — فقل ما شئت عن التوائه وحيده عن جادة الطريق الفنى . فقليلا ما تجد فى مباحث هذا العلم — الذى عدوه ،

---

(١) ثقافة الناقد الأدبى . القاهرة ١٩٤٩ .

ويا للعجب العجاب ، سيد علوم البلاغة — وفى « نكاته » التى يتصيدونها ما يشحذ حسا فنيا أو يصقل ذوقا أدبيا أو يلفت الى سر حقيقى من أسرار البلاغة العربية . بل هى حرّية أن تزيد ذوق المتأدب فسادا وتشويها ، فان شككت فى ادعائنا الحاسم هذا فالق أحد طلابنا المساكين بعد سنة كاملة يقضيها غارقا فى تعلم هذا العلم وانظر فى أية حالة فكرية وذوقية تجده .

وأما علم البيان ، وان دار على وسائل تصويرية صحيحة من تشبيه ومجاز مرسل واستعارة وكناية ، فقد نظر نظرة محدودة جدا الى هذه الوسائل ولم يكد يفهمها الا كقوالب جامدة برع فى تقييد ظواهرها الشكلية وتسميتها بالمصطلحات ولكنه لم يكد يربط بين هذه القوالب وبين ما يحاول الأديب أن يضمنها من محتوى فكره وانفعاله وتجربته الحية . لذلك لم ينتبه معلمو هذا العلم الى هذه الحقيقة المهمة : أنه مهما يكن من التشابه الظاهرى لقوالب التشبيه فان كل أديب أصيل يعطى التشبيه أو الاستعارة التى يستعملها زاوية جديدة تنسجم مع رؤيته الفنية الخاصة ومزاجه الفردى المستقل وتجعل تشبيهه أو استعارته لبنة جديدة تضاف الى معمار الصياغة الفنية فى الأدب القومى . فليس يكفى فى دراسة تشبيهه أو استعارته أن نميز نوعها الخاص بين الأنواع القالبية التى عددها علماء البيان وان نسميها بمصطلحها المعين ، فهذا العمل ليس الا الخطوة الآلية الأولى ويجب أن يتبعها انعام النظر فى محتوى قالبها وصلة هذا المحتوى بمزاج الأديب وتجربته الحية .

فصل واضعو هذا العلم فصلا تاما أو شبه تام بين الوسيلة الفنية وبين مستعملها ، فنظروا اليها كأنها قوالب محايدة جامدة باردة يستعملها

الأديب كما يستعمل صانع الطوب قوالبه اذ يضع فيها ما يضع من طين أو رمل أو أسمنت فيشكله القالب دون ما اعتبار لعاطفته وذوقه ، أو كأنها « أبناط » المطبعة المختلفة الأحجام والأشكال يرصها الطابعون لكل كتاب بصرف النظر عن محتواه . وحتى حين وصل اليهم تعريف أفلاطون لمطابقة الكلام لمقتضى الحال وشرح أرسطو لهذا التعبير فى مؤلفه عن الخطابة فانهم أخذوه ولم يفهموا منه الا مطابقة الكلام لحالة السامع لا لحالة المتكلم . وهـذا يتجلى فى قولهم ان الملك يخاطب بما لا يخاطب به السوقة وان الخاصة تخاطب بما لا تخاطب به العامة ، دون أن ينظروا فى شىء من هـذا الى انسجام الكلام مع حالة قائله الفكرية والشعورية .

لا عجب أن نجد معلمى علم البيان لا يفعلون شيئا أكثر من أن يدربوا طلبتهم تدريبا آليا صرفا على التطبيق الآلى الصرف لقوالبهم الجامدة وتسميتها بأسمائها دون أن ينجحوا فى استثارة خيالهم أو ايقاد جذوة عاطفتهم أو تبصرتهم بتجربة حيوية أو حاجة انسانية . وان أنس لا أنس عاما فى دراستى الثانوية ظللت فيه أحذف من كل تشبيه يرد على خاطرى في موضوعاتى الانشائية أداة التشبيه ووجه الشبه لأن أستاذنا أخبرنا أن التشبيه المؤكد المجمل أقوى من التشبيه المرسل المفصل ، ثم أحاول جهدى أن أحول كل تشبيه الى استعارة لأن الأستاذ أخبرنا أن الاستعارة أبلغ من التشبيه ! ولن أنسى حيرتى وحزنى اذ كنت أراجع القرآن الكريم فيدهشنى امتلاؤه بالتشبيهات من كل نوع مع أنه كان ينبغى له ألا يستعمل الا أقواها وأبلغها .

أضف الى هذا كله أن علم البيان بانحصاره فى قوالب التشبيه والمجاز أهمل وسائل بيانية أخرى لا تحتوى على تشبيه ولا مجاز ،

وسائل موجودة فى تراثنا الأدبى ولها دورها العظيم كما وكيفا فى تمكين الشعراء من تأدية أفكارهم ونقل انفعالاتهم واثارة نظائرها فى قراء شعرهم ، وسائل لم ينتبه اليها النقاد القدامى البتة وبدأ بعض نقادنا المحدثين يلتفتون اليها ، وسترى فى فصولنا التالية تحقيقا لما اهتدينا اليه منها ، وهو تحقيق لم تهدنا اليه عبقرية خاصة انفرد بها مؤلف هـذا الكتاب ، بل أعانه عليه ما تتيحه الثقافة الفنية الحديثة لمتعلم الأدب .

وأما علم البديع فقد دار هو الآخر على وسائل فى الصنعة الأدبية لا شك فى صحتها اذا استعملت استعمالا مشروعا ، من تورية وجناس وطباق ومقابلة وما أشـبه . ونعنى بالاستعمال المشروع ذلك الذى لا يصطنعها لذاتها بل لما تمكنه من زيادة انسجام أدائه اللفظى مـع مضمونه الوجدانى . لكن الخطأ الكبير لعلم البديع التقليدى هو انه نظر الى هذه الوسائل نظرة تامة القصور فعدها مجرد تحلية لفظية وزينة سطحية تأتى بعد استيفاء الكلام لأحكام المطابقة كما يقولون . لم يهتد الى أن لها وظيفة عضوية حيوية فى ارهاف الشكل حتى يكون أكمل حملا للمضمون وأجود انسجاما مع ظلاله الدقيقة وأقدر على اثارته فى وجدان قارىء الأدب اثارة سليمة صحيحة لا سقم فيها ولا ميوعة ولا تطرف ولا تنطع .

ذلك ان هذه الوسائل الشكلية اذا استعملت استعمالا سليما فى أدب صادق ذى انفعال قوى قاهر كانت وسائل تامة الصحة والاستقامة بل كانت وسائل ضرورية لا يستغنى عنها الأديب فى بعض الأحيـان اذا كانت شحنته العاطفية زائدة الارهاف لكى يؤدى انفعاله فى تمام نبراته الصادقة وظلاله الدقيقة . ولست أعرف من شعراء العربية — حتى

فى أكثر العصور أسرافا فى استعمال الحيل البديعية — من يزيد على الشاعر الانجليزى جيرارد مانلى هوپكنز فى استعمال وسائل البديع فى قصائده . لكن هوپكنز يستعملها استعمالا صادقا كل الصدق فيقنع قارئه بأنه لم يكن يحاول زينة سطحية أو تظرفا أو تباهيا بالمهارة والشطارة بل كان مضمونه الدقيق المعقد يتطلب تلك الأدوات البديعية تطلبا لا مناص منه .

لكن البديعيين عندنا لم يلتفتوا الى هذا ، فكانت النتيجة أنهم فتحوا الباب على مصراعيه للعابثين والمشعوذين والحواة الذين يتصيدون تلك الوسائل الشكلية لا لحاجة عضوية تتصل بمضمونهم الفكرى والعاطفى اتصالا لا محيد عنه بل لمجرد التلاعب العقيم باللفظ واظهار المهارة البهلوانية فى قلب المعانى وتوليدها دون ما جديد صادق من تجربة انسانية أو نظرة حيوية أو زاوية عاطفية أو ظل وجدانى أو موقف انسانى . وشجعهم على هذا أن البديعيين عرّفوا البديع بأنه العلم الذى يعرف به وجوه تحسين الكلام وسموا الوسائل التى يتناولها بالدراسة « محسنات » وقرروا انه يأتى بعد أن يستوفى الكلام شروط البلاغة . ففهموا هذا « التحسين » فهما سطحيا محضا لا علاقة له بالمضمون الأدبى . وكم أشعر بالغثيان ثم الغضب كلما تذكرت أحد تابعى تلك المدرسة وقد قام يتلمظ بالآية القرآنية « ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة » ويهبط بها الى درك تظرفه الغث غير منتبه الى ما فى الآية من جو رهيب وما فى تكرار الكلمة من قرع مخيف .

أما تقسيم البديعيين لتلك المحسنات الى معنوية ولفظية ، فأغلب ما استعملت فيه محسنات المعنى زيادة « المعنى » تكلفا وتظرفا وكذبا

وبهلوانية أصابت « المعانى » بالمسخ والتشويه وابتعدت بها عن صادق التفكير الانسانى . ولنتذكر فى هذا المجال انهم فهموا « المعنى » فهما قاصرا جدا لا يساوى ما نعنيه بالمضمون أو المحتوى فى نقدنا الحديث . لا جرم لم ينفعهم اشتراط بعضهم أن تكون الألفاظ تابعة للمعانى دون العكس ، وما فائدة هذا الاشتراط ان كان هـذا هو أقصى فهمهم لـ « معانى » فى الأدب ؟ ويكفى أن تنظر فى تفريقهم بين علم البديع وبين علمى المعانى والبيان وجعلهم اياه تابعا لهما ، اذ بهما يعرف التحسين الذاتى وبه يعرف التحسين العرضى كما يقولون . فماذا تنتظر من اناس ينظرون الى وسائل أدبية كائنة ما كانت على انها لمجرد التحسين العرضى ؟ هذا من خير الأدلة على نظرتهم السطحية فى هذا العلم .

وهكذا زادوا الطين بلة والذوق افسادا وشجعوا الأدباء على تعاقب العصور على الامعان فى أودية الكذب والافتعال والتمادى فى انصرافهم عن الاهتمــام بصدق المضمون وجدته واصالته والنأى بانتاجهم عن حقيقة تجربة الحياة للبشر العاديين الذين يبلون تجارب الحياة الواقعة على ظهر هذه الأرض . أضف الى هذا كله هنا أيضا ان علماء البديع على كثرة ما تصيدوه وما افتعلوه من مئات الوسائل البديعية لم يهتدوا الى وسائل شكلية أخرى لا شك فى وجودها فى أدبنا القديم ولها فى ربط الشكل بالمضــمون وظيفة عضــوية لا تقل ان لم تزد عن كثير مما التفتوا اليه أو اخترعوه محض اختراع . وهذه أيضا سنشرح فى فصولنا القادمة ما هدينا اليه منها .

هذه العلوم البلاغية اذن كانت قاصرة بطبيعتها عن أن تلفتنا الى الجمــال الحقيقى فى الأدب القديم . كانت قاصرة عن أن تســتجلى

الخصائص الصحيحة للعبقرية الأدبية العربية ، والمقومات الأساسية للنظرة الفنية العربية ، دعك من أن تقودنا أدباءنا المنشئين الى وسائل جديدة لتنمية تراثنا وتطويره ، وتفتيق عبقريتهم وتوسيع نظرتهم حتى يرتادوا آفاقا جديدة فى الحساسية الفنية . لا جرم سار النقد القديم معظمه فى طريق خاطئة من بدايتها ، وانشغل عن وظيفته الحقيقية بمجادلات ذهنية ، واقتصر على النظرة الجزئية المحدودة فى البيت الواحد ، ولم ينتبه الى البنية الشاملة للقصيدة أو للمجموعة المتكاملة من الأبيات فى الموضوع الواحد . وأغرم باطلاق الأحكام الكاسحة المعممة ، ولم يعن بالبحث الدقيق فى الانسجام العضوى بين المعنى واللفظ الا ملاحظات طفيفة لا عمق فيها ، وفهم « المعنى » فهما شديد القصور والضحالة ، وأغرم غراما قويا بتتبع ما سماه « سرقات » الشعراء مرتكبا فى هذا التتبع عجائب مروعة ، وقصر فى جملته عن أن يوفى الانتاج المدروس حقه من الفهم والتعاطف والتقدير والاستجابة ؛ ولم يوفق فى جملته الى أن يزيد الملكة الأدبية للقارىء تفتحا أو يزيد حاسته الفنية شحذا أو يزيد مقدرته على الانفعال بتجارب حياته سعة وغنى . وحتى حين نعثر فى طياته بين الحين والحين على لمحة فنية صادقة أو لفتة جمالية بارعة فانما هى نظرات عارضة وخطرات انطباعية مرسلة تلقى القاء لم يحاول أصحابها لها تعليلا أو استقصاء .

لكننا لن نطيل فى تعدادنا لعيوب النقد العربى القديم ، فما أكثر الكتب المعاصرة التى وضعت فى تبيان عيوبه وتجريح رجاله ، وان لم يتبعها فى أغلب الأحوال عمل بناء يتلافى تلك العيوب ويسد تلك النقائص . ولكن نسأل : ما الذى لفتنا الى هذا القصور فى علوم البلاغة التقليدية وفى معظم النقد القديم ؟

لم يلفتنا اليه الا اطلاعنا على الآداب الأخرى بمفاهيمها المختلفة وادراكها المختلف لوظيفة النقد . بل ان اطلاعنا على تلك الآداب هو الذى أفهمنا ما الأدب . وهنا نصل الى أصل الداء . فالبلاغيون والنقاد القدامى لم يقصروا تقصيرهم ذاك ويقعوا فى أخطائهم تلك الا لأنهم — أصلا — لم يفهموا ما الأدب ، ما كنهه ، ما دوافعه ، ما منشأه من النفس الانسانية ، ما وظيفته ، ماذا يحاول ، لماذا تحتاج اليه الانسانية ، لماذا يهتم الأدباء بانتاجه بل يساقون اليه سوقا لا يستطيعون له دفعا ويكلفهم الكثير من الجهد ويفرض عليهم الكثير من التضحيات ، كيف تتلقى انتاجهم وماذا يجب علينا أن نحاول التقاطه منه ، وما طبيعة التجربة الفنية ، ما علاقتها بالتجربة الواقعة ، فبم تزيد عليها ، فيم تتفق التجربتان وفيم تختلفان .

هذه وأمثالها مسائل بدائية لم يلتفت اليها البلاغيون والنقاد القدامى حتى يطيلوا التأمل فيها ويستكشفوا الحقائق الكامنة وراءها فى صميم النفس الانسانية وموقفها من قوى الكون وتجارب الحياة . تلك الحقائق التى تجلى ان انتاج الأدب والفنون الرفيعة الأخرى ضرورة لازمة للجنس البشرى لن يستغنى عنها ما دام محتفظا ببشريته . ليس الأدب والفنون الأخرى اذن مجرد حلية وزينة ، أو مفخرة وأبهة لطبقات محظوظة من الناس ، أو متعة عارضة وتسلية وتفكهة ، بل هى حاجة حيوية تحتاجها الطبيعة البشرية لتستوفى كيانها البشرى وتقابل بها ما يحيط بها من حقائق الوجود وقوى المجتمع وتجارب الحياة . وهذه كلها مسائل لم نبدأ نحن فى تفهمها تفهما صحيحا وادراكها ادراكا عميق الاقتناع الا حين بدأنا ندرس الآداب الغربية ونسمح لها بأن توسع من مفهومنا الأدبى وأن ترهف من حسنا النقدى .

انظر فيما استطاع نقدنا المعاصر أن يحقق على أيدى رجال اتقنوا الآداب الغربية فارتادوا جوانب جديدة غنية مخصبة من أدبنا القديم وفتقوا أذواقنا لتقديره ونفوسنا لتقبله والاستجابة له بما لم يحدث له من قبل مثيل . كما استطاعوا أن يقودوا أدبنا المعاصر الى أودية جديدة من الخلق حققت فى فنون النثر والشعر نتائج ليست بالزهيدة وهى تبشر بمستقبل أغنى فى هذه الفنون . والذى تلاحظه دائما وبدون استثناء واحد أن ما يحققه أحد النقاد فى استكشاف الأدب العربى وتجديد مفاهيمه وقيمه مرتبط أوثق ارتباط بنصيبه من اجادة أدب أجنبى . أما العالم الذى لا يحسن أدبا أجنبيا فمجهوده فى دراسة الأدب العربى عقيم مهما يكن قد وسعه علمــا وتبحر فيه اطلاعا وأضنى نفسه فى دراسته . مثل هذا العالم المقصور علمه على العربية لا يستطيع أن يحسن فهم العربية نفسها — هكذا الأمر بكل بساطة .

نحن اذن نسلم بما لدراسة الآداب الغربية من فائدة بل ضرورة لازمة . أما وقد سلمنا هذا التسليم فاننا ننتقل الى الشق الثانى من دعوانا فنحذر تحذيرا قويا من المخاطر والمزالق التى يقع فيها كثيرون من نقادنا المحدثين حين « يطبقون » على الأدب العربى ما قرأوه من مقاييس النقد الغربى .

يجب أن نحذر أقوى الحذر من « تطبيق » مقاييس النقد الغربى ، ويجب ألا نندفع الى اقحامها على أدبنا العربى . لا شك ان هذه المقاييس تفيدنا فائدة جليلة فى توسيع نظرتنا وارهاف حسنا النقدى ، بل هى التى تفهمنا ما الأدب وما منبعه فى النفس البشرية وما وظيفته وما منزلته فى الحياة الانسانية . وبدون هذا الفهم لا نستطيع أن نحسن فهم أدبنا العربى نفسه أو أن ندرك صلته الحقيقية بمنشئيه . لكن هذه المقاييس

مستخرجة من آداب مهما تتفق مع أدبنا العربى فى أصولها الانسانية الضاربة فى صميم النفس البشرية ، فهى برغم هذا تختلف عنها فى أمور كثيرة بعضها جذرى أيضا . فتطبيقها المتعسف على أدبنا لن ينتج خيرا ، بل ينتج عنه ضرر كبير . اذ ذاك نكون قد نجونا من تقليد لنقع فى تقليد لا يقل عنه عقما ويزيد عليه ضررا محققا .

وهذا خطر طالما نبه اليه مؤلف هذا الكتاب فى عـدد من كتبه السابقة ، وأعطى عددا من الشواهد على تحققه فى الكثير من نقدنا المعاصر . وهو يحدث على أيدى نفر من كتابنا لم يتقنوا دراسة الآداب الغربية نفسها ، ولم يسمحوا لهذه الآداب نفسها أن توسع من نظرتهم وترهف من حساسيتهم ، بل كل ما اطلعوا عليه هو عدد من كتب مقاييس النقد الأدبى لدى الغربيين ، درسوها وظنوا أنهم فهموها ، وأنى لهم أن يفهموها وهم لا يعرفون الانتاجات الأدبية الأصيلة التى تقوم تلك الكتب عليها وتستخرج منها مقاييسها وأصولها وقواعدها . لا جرم خلطـوا تخليطا فظيعا فى مفاهيمهم التى استنبطوها من تلك الكتب النقدية ، ولم يحققوا الا الضرر حين حاولوا أن يطبقوا مفاهيمهم تلك على أدب تختلف طبيعته ووسائله اختلافا بيّنا عن الآداب الغربية التى بنيت تلك الكتب عليها واستنبطت أحكامها منها . فلنكرر هنا ما ألححنا فى شرحه فى كتب سابقة : أن ما نطالب به دارس الأدب العربى ليس أن يكتفى بقراءة عدد من كتب مقاييس النقد الغربى ، بل هو أن يتقن دراسة أدب غربى واحـد على الأقل ، يدرس شعره ونثره ، وقصصه ودرامته ، فيجيد فهمها والدخول فى عوالمها ، ويكتسب من هذه الدراسة ما ستكسبه اياه من توسيع النظرة وشحذ الحاسة وتجديد القيم ، ثم يقبل بعد ذلك بنظرته الموسعة وحاسته المشحوذة وتقويمه المجدد الى

الأدب العربي يدرسه هو فى ذاته ، ويستخرج منه هو قيمه ومقاييسه التى تصلح للتطبيق عليه .

وليلتفت الى هذه الحقيقة ذات الأهمية البالغة : أن فائدة دراستنا للآداب الأجنبية لا تقتصر على تنبيهنا الى مواطن التشابه بينها وبين أدبنا ، بل لعل أعظم فائدتها أنها تنبهنا الى مواطن الاختلاف . وهى بتنبيهنا الى هذا الاختلاف تتيح لنا فائدتين جليلتين . أولاهما أنها تزيدنا فهما لتراثنا الأدبى وادراكا صحيحا عميقا بطبيعته الخاصة وابصارا واعيا دقيقا لوسائله التصويرية المتميزة واستجابة كاملة غنية لقيمه الجمالية المستقلة . وهذه من الحقائق المعروفة التى يسلم بها الكل ، أنك اذا أردت أن تزداد بصرا بالطبيعة الخاصة لشىء ما ، وادراكا لكنه خصائصه المميزة ، فلن يتسنى لك هذا ما دمت تحصر نظرك فى هذا الشىء . أما اذا بدأت تقارنه بشىء مختلف عنه فانك ستزداد فهما له فى كنهه الخاص وصفاته المستقلة . وكم من أشياء نمر بها عرضا ونقبلها قبولا سطحيا أو غريزيا غير واع لا تساؤل فيه ولا تعجب من طبيعة بلادنا وعادات مجتمعنا ومكونات ثقافتنا . حتى اذا رحلنا الى بلاد أخرى أو درسنا أدبا آخر عدنا اليها وكأننا نراها للمرة الأولى مدركين الآن تمام طرافتها وتفردها وامتاعها اذ ندرك قيمتها الخاصة المتميزة .

هذه أولى الفائدتين اللتين تتاحان لنا من دراسة أدب أجنبى ، أننا نزداد تقديرا للقيمة الخاصة لتراثنا القومى . أما ثانيتهما فهى انها تمدنا بمفاهيم جديدة وقيم جديدة نستخدمها ، لا فى الحكم على أدبنا القديم ، بل فى تطوير أدبنا المعاصر والدفع به فى طرق التنمية والتغيير . وكلتا الفائدتين كما ترى قائمة على الاختلاف بين الآداب لا على التشابه .

من الأدب العربى نفسه يجب أن تستنبط المقاييس التى يحكم بها عليه ، وان كنا قد سلمنا بأن الدارس الذى يقتصر على دراسته ولا يدرس أدبا أجنبيا مختلفا لن ينجح فى استنباط المقاييس الصحيحة . وسيرى القارىء ان هذا هو ما حاولناه فى كتابنا هذا . قد نظرنا فى الشعر الجاهلى نفسه ، فى اطاره الخاص من بيئته الخاصة وظروف زمانه المعينة المادية والثقافية ، فاستقرينا منه كل ما سقناه من أحكام وما استكشفناه من قيم وما أدركناه من مفاهيم . لم نبدأ دراسته خاضعين لأحكام سابقة حاولنا أن نطبقها عليه . لسنا ندعى بهذا أننا أقبلنا على دراسته بذهن خال تمام الخلو ، فاننا حين أقبلنا على هذه الدراسة كنا قد اكتسبنا مما تيسر لنا من ثقافة علمية وفنية فهما عاما للفنون الانسانية ومنزلتها فى مجالى النشاط البشرى ، وخبرة نقدية بالوسائل الأدبية التى يستخدمها الأديب لأداء مضمونه . لكننا لم نقبل على الشعر الجاهلى بمقاييس محددة مضبوطة صارمة ننتظر تحققها فيه ، ونستلزم وفاءه بها ، فنرضى عنه ان حققها ، ونسخط عليه ان أخل بها ، وهو للأسف الشديد ما يفعله كثرة دارسينا ونقادنا فى اقبالهم على الأدب العربى بمختلف عصوره ومتعدد فنونه وموضوعاته ومشاكله .

فاذا رآنا القارىء نفتتح فصولنا بكلام عام عن طبيعة الأدب والفن عامة ، أو الشعر الجاهلى خاصة ، أو بشرح مفهوم معين أو الادلاء بحكم محدد ، فاننا نطمع منه أن يتمهل قبل أن يتهمنا بأننا قد خالفنا مبدأنا الذى زعمناه فى هذا التمهيد ، حتى يرى أن ما قدمنا به كل فصل من شرح عام لا يخرج على أحد اثنين ، اما حقيقة بديهية من حقائق الفن والأدب أردنا أن نتأكد من علم القارىء بها ، وقبوله لها ، واما حكم محدد استخرجناه من نصوص الشعر الجاهلى نفسه ، وأعطينا عليه

المثال المفصل فى بقية الفصل ، لكننا أسلفنا شرحه فى أوله حتى نساعد القارىء على فهمه وتتبعه ، ونمكنه من الحكم لنا بأننا أصبنا فى استخراجه أو الحكم علينا بأننا أخطأنا فى توهمه .

وهذا يقودنا الى تنبيه آخر نرى أن واجبنا أن نقدمه . وهو أن كتابنا هذا على كبر حجمه لا يتناول الشعر الجاهلى كله — وأنى له أن يفعل هذا ، بل أنى لكتاب بالغا ما بلغ حجمه أن يستطيع هذا ! — بل يقتصر على نماذج قليلة جدا من هذا التراث الغنى ، لا تزيد على تسع قصائد ، ست منها من كتاب المفضليات ، واثنتان من ديوان زهير ابن أبى سلمى ، وواحدة من المعلقات العشر ، بالاضافة الى مقطوعات وأبيات مفردة أخرى قليلة . فأين هذا من كم الشعر الجاهلى الذى حفظ لنا فى شتى مجموعاته ودواوينه وقصائده ومقطوعاته وأبياته المتفرقة فى مراجع الأدب العربى .

ومعنى هذا ان أى حكم نصدره فى هذا الكتاب على الشعر الجاهلى وطبيعته الفنية ووسائله التصويرية وقيمه الاجتماعية والخلقية والجمالية لا يستطيع بطبيعة الحال أن يرقى الى درجة البرهان القاطع ، ولا يزيد على درجة التدليل والتمثيل ، والقارىء نفسه موكول اليه أن يتم العمل الذى بدأناه بالتأمل فى سائر الشعر الجاهلى على ضوء ما قدمنا من أمثلة قليلة ، ليستكشف لنفسه مدى صحة أحكامنا واستنباطاتنا ، وليضيف اليها كل ما يتراءى له من اضافة أو تعديل أو استثناء أو تحفظ أو تصحيح .

وبهذا التعاون المثمر بين الكاتب وقارئه تتحقق الفائدة المرجوة من هذا الكتاب . على أننا فى هذا الصدد نتقدم الى قارئنا برجاء واحد :

ألا يكون استداركه أو اعتراضه جدلا نظريا محضا ، بل يكون نقاشا موضوعيا مجسما مبنيا على نصوص بعينها ، كما بنينا كتابنا هذا كله على الدراسة المسهبة لنصـــوص معينة . فهذه فى نظرنا هى الطريقة الواحدة التى سننجح بها فى استكشاف مجاهل أدبنا العربى ، واستجلاء طبيعته الفنية ، وتحقيق مفاهيمه الفكرية وقيمه الجمالية . فلتكن كل دراساتنا لتراثنا العربى مبنية على نصوص بعينها محددة مضبوطة ، ولنتناقش فى فهمها وتفسيرها وتحليلها والحكم عليها ما حلا لنا النقاش .

ان آفة نقدنا الحديث هى أن معظمه مصروف فى الجدل النظرى المحض . حتى حين يبدأ المتناقشون فى التجادث حول نص معين ، سرعان ما يتركونه ويتيهون فى أودية الجدل النظرى . ونحن لا نرفض الجدل النظرى فى حد ذاته ، بل نسلم بأنه من أقوى الأسلحة التى يتوصل بها العقل البشرى الى الحقائق العامة والمدركات الكلية . لكننا لم ندرس بعد من النصوص المعينة المحددة فى تراثنا الأدبى ما يبرر لنا هذا الجدل . والجدل النظرى الذى لا يستند على أرض صلبة من الدراسة التفصيلية لعدد كاف من الجزئيات يكون تام العقم ، ويكون جعجعة بلا طحن ومجرد كلام فى الهواء [1] . والمنهج العلمى الصحيح هو أن نبدأ بالدراسة

---

(١) من المحزن جدا أن نرى بعض أساتذة الأدب فى جامعاتنـــا لا يفهمون هذه الحقيقة فيما يبدو ، فهم يسمحون لطلبة الدراسات العليا عندهم ان يختاروا لرسالة الماجستير أو الدكتوراه موضوعات عامة واسعة النطاق من المستحيل ان يقال فيها كلام مفيد في مرحلتنا الراهنة من العلم بتراثنا • وهم بهذا يدلون على أنهم لا يفهمون أصلا طبيعة رسالة الماجستير أو الدكتوراه • فهذه الرسالة يجب أن تقوم على موضوع جزئى محدد تام الانحصار والتحديد ، يقتله الطالب بحثا ويستوفيه قراءة وتفكيرا حتى يصل فيه الى حقائق محددة لم تكن معروفة فتضاف الى الثروة المتزايدة من المعرفة بتراثنا • وبهذه الدراسة المحصورة المحددة يتدرب الطالب على أن يتعمق فى موضوع معين تعمقا رأسيا ، لا على أن يشمله بنظرة أفقية موسعة • هذه طبيعة الرسالة لدى الغربيين أنفسهم ، وبعد ألوف الرسالات الجزئية ربما يأتى باحث فيستفيد من حشدها المتراكم فى تقديم نظرية معممة •

المعينة لألوف الجزئيات ، وبعدها ربما يحق لنا أن نعمم ونلجأ الى التفكير الذهنى الصرف . أو ان شئت التعبير المنطقى المضبوط فقل ان الطريقة الاستقرائية فى الوصول الى المعرفة ، وهى التى تبدأ باستقصاء ألوف الجزئيات وترقى منها الى الحكم العام ، يجب أن تأتى قبل الطريقة الاستنتاجية التى تفرض الفرض النظرى ثم تطبقه على الجزئيات .

ونحن لم ندرس بعد من نصوص الأدب العربى ما يبيح لنا الانتقال من الطريقة الاستقرائية الى الطريقة الاستنتاجية ، وأمامنا دون هذا أجيال متعددة من الدراسة العينية والاستكشاف الجزئى لتراثنا الأدبى . فلا يغرنّ نقادنا أنهم يجدون كتب النقد الغربى وعلم الجمال الغربى تفيض بالدراسات النظرية ، فان وراء هذه الكتب مكتبات مكدسة من الدراسة التفصيلية لنصوص بعينها . أما نحن فماذا فعلنا الى الآن فى دراسة تراثنا ؟ قد سلمنا آنفا بما استطاع نقدنا الحديث — على أيدى رجال معدودين — أن يثمر فى ارتياد بعض الجوانب فى تراثنا ، واستكشاف بعض قيمه الفنية ، بل استخدمنا هذا دليلا على جدوى المنهج الحديث فى النقد بالمقارنة الى عقم المنهج التقليدى . لكن حذار أن يأخذنا الاغترار والرضى بما حققنا ، فنحن لا نزال فى بداية الشوط ، بل لعلنا لا نزال نحبو ، وكل ما حققناه حتى اليوم لا يزيد عن تلمس طفيف لكنز ضخم ، ونظرات مبعثرة — وان يكن بعضها فيما يبدو لنا صائبا قيما — فى جنبات واد عظيم هائل الاتساع .

نعم ، لا يزال تراثنا الأدبى الجسيم مجهولا فى معظم مناحيه . ولا يزال كلامنا عنه قائما فى أغلبه على الافتراض والحدس والتعميم الذى لا يستند على جزئيات كافية . ومعظم انتاجات هذا التراث لم تدرس

بعد البتة أو لم تدرس الا دراسات قليلة جدا قاصرة عن التغلغل فى جزئياتها بعيدة عن الاحاطة فى مجموعها . ويكفى أن تذكر الحقيقة التى سقناها فى تمهيدنا هذا : أن الشعر الجاهلى — وهو أساس شعرنا كله والواضع لأوليات قيمه ووسائله الفنية — لم يدرس بعد الا عــددا قليلا من الدراسات ، ذعك الآن من أن معظمها لا غناء فيه . فان ظننّا أن ما ألفناه فى دراسة المتنبى مثلا — ولعله أسعد شعرائنا حظا فى عدد ما كتب عنه من الدراسات — قد بلغ كثرة تسمح لنا بالرضى والزهو ، فاننا سيتبخر غرورنا وتثوب الى رشدنا حين نقارن ما كتب عنه ، لا بما كتب عن شاعر انجليزى من الطبقة الأولى ، بل بما كتب عن شاعر انجليزى دونها بطبقات [1] . ومقارتنا هنا أيضا محصورة فى الكم ، فان وسعناها الى القيمة تقطعت نفسنا حسرات .

دعنا نلخص الآن ما أدلينا به فى هذا التمهيد من ادعاءات قبل أن ننتقل الى مسألة جديدة . تراثنا الأدبى لا يزال مجهولا أو شبه مجهول . فان أردنا استكشافه استكشافا صحيحا يعرفنا بطبيعته ، ويبصرنا بقيمه ، ويفتح قلوبنا لصادق جماله ومتعته ، ويغذى عقولنا بصحيح دسمه ، فلن ينفعنا فى هذا السبيل أن نقتصر على المنهج التقليدى القائم عــلى علوم البلاغة التقليدية والنقد القديم . لن نفهم الأدب العربى نفسه ولن نقدره حق قدره اذا اقتصر علمنا عليه ، بل لا مناص لنا من التزود بزاد غنى نكتسبه من دراسة أدب غربى . لكن ليس معنى هذا ان نقحم على أدبنا مقاييس نحصلها من كتب النقد الغربى ، بل يجب علينا بعد دراستنا المتقنة للأدب الغربى الذى اخترناه أن ننسى مقاييسه المعينة

---

(١) احصيت الكتب والبحوث والرسالات التى ألفت عن الشاعر والقصصى الانجليزى الحديث د . هـ . لورنس ، فزادت على ثمانمائة !

وأن نكتفى بالنظرة الموسعة والحاسة المشحوذة اللتين اكتسبناهما من دراسته فنقبل بهما على أدبنا العربى ندرسه هو ونستخرج منه هو قيمه ومفاهيمه ومقاييسه التى نستخدمها فى تقديره والحكم عليه . لكن هذه الدراسة يجب — لأجيال قادمة متعددة — أن تكون منصبة على نصوص محددة بعينها ندرسها هى ونستقرى منها تدريجا ما نستطيع من مفاهيم وقيم ومقاييس .

فى اجابتنا على هذا السؤال : كيف ندرس شعرنا العربى ، اقتصرنا حتى الآن على الجانب الأدبى الصرف من الدراسة الأدبية . لكن هذه الدراسة تكون بتراء شوهاء اذا انحبست فى الثقافة الأدبية الخالصة . ولابد لها من أن تقام على أرض صلبة من المعرفة الصحيحة بالحقائق العلمية التى تحيط بإنتاج الأدب ، سواء منها ما يتعلق بالأديب ككائن حى ينتمى الى الجنس البشرى الذى يرتد بتسلسله الى الأصل الحيوانى ، وما يتعلق بالبيئة الطبيعية والاجتماعية التى تحيط بالأدب وانتاجه . ولا نحتاج هنا الى أن ندلل على لزوم الثقافة العلمية لدارس الأدب بعد أن أنفقنا فى هذا التدليل قسما كبيرا من كتابنا المذكور الذى وضعناه منذ سبع عشرة سنة . انما نريد أن نصف المعرفة العلمية التى تلزم كل من يتصدى لدراسة الشعر الجاهلى .

هذا الشعر أنتجه قوم معينون ، عاشوا فى حقبة معينة من التاريخ ، فى بيئة جغرافية محددة الطبيعة الطبوغرافية والأحوال المناخية والعناصر الأحيائية النباتية والحيوانية ، فى مجتمع معين ذى أوضاع وظروف مادية وثقافية معينة . فالدراسة الفنية لهذا الشعر تكون محض تخريف وهجس اذا لم تربطه ربطا وثيقا بهذه الأحوال والأوضاع والعناصر والظروف ،

فترى فيه تأثره بها من ناحية ، وتتلمس تأثيره فى مجتمعه من ناحية أخرى . ولا نريد هنا أن نحصى الدراسات المكتبية التى يحتاج اليها دارس الشعر الجاهلى لتحصيل العلم الذى يلزمه قبل أن يحسن فهم هذا الشعر ، بل نود أن نلفت الأنظار الى أن الدراسة المكتبية مهما تكن سعتها واحاطتها لا تغنى عن الخبرة الميدانية المباشرة .

ماذا يعتقد باحثونا الذين يتناولون أدبنا القديم بالدراسة والنقد ؟ هم يعتقـدون انهم يكفيهم أن يظلوا قابعين فى مكتباتهم متقلبين بين جامعاتهم وأنديتهم الثقافية يقرأون الكتب والمجلات ويناقشون الطلاب والزملاء ويشاركون فى الندولت والحلقات ويضعون كتبهم ومقالاتهم وأحاديثهم ومحاضراتهم . لكننا نرى ان من واجب الباحث أن يخرج من جدران مكتبته وأن يهجر أنديته وفصوله فى القاهرة أو بيروت أو بغداد أو غيرها من العواصم العربية المتحضرة ، وأن يقصد ركنا من أركان الصحارى العربية الفسيحة فيتجول فيه زمنا ويشهد بعينيه وهاده ونجاده ورمـاله ووديانه ويرقب نباته وحيوانه ويقاسى ببدنه وروحه حر نهـاره وبرد ليله ويتلقى بوجهه عواصفه الرملية اللاذعة ويتنسم أرواحه ويصعد بصره فى سمائه ونجومه ، ثم يتحدث الى أهله البدو ويراقب طريقة حديثهم وسلوكهم وعاداتهم وتقاليدهم . ولا نزعم أن هذا كله سيعطيه صورة صحيحة مضبوطة عن أحوال العصر الجاهلى السحيق : لكنه سيعطيه صورة مقاربة عظيمة الفائدة . فالأحوال المادية الجغرافية لا تزال كما كانت ، وما ينتج عنها من أنماط الحياة الاقتصادية والاجتماعية وأطرزة السلوك البشرى لا تزال فى أساسها قوية الشبه على رغم ما دخلها من تغيير دينى وسياسى وثقافى . ولا يزال البدوى الصميم ابن الصحراء يستجيب لها استجابة تشبه شبها عجيبا ما كان يصدر من أسلافه منذ ألف وأربعمائة سنة .

والذى لا شك فيه على أى حال هو أن الظروف الجغرافية لا تزال كما كانت فى العصر الجاهلى ، فمن السهل نسبيا على الدارس أن يتخيل فيها أولئك الجاهليين القدامى بعد أن يعرض نفسه تعريضا شخصيا مباشرا لقواها وعناصرها . ونحن لا نصر على أن يتجه الباحث الى بلاد العرب نفسها ، فان كان هذا أمرا لا يستطيعه فليقصد أى ركن صحراوى غير بعيد عن بلده ، فسيجد فيه بعض العوض .

ولسنا نظن ان هذا المطلب منا مطلب غير معقول ، فما من عاصمة عربية ألا وتجاورها بيئة بدوية أو لا تبعد عنها أكثر من سفر ساعات قليلات . ومطلبنا هذا على أى حال هو ما نعتقد أنه ضرورة لازمة لكل من يريد أن يفهم الشعر القديم فهما حقيقيا . وقد اعترفت فى أحد كتبى السابقة بأننى لم أبدأ فى الفهم الصحيح للشعر القديم الا حين عشت فى السودان ، وتجولت فى باديته ، وهى عظيمة القرب فى خصائصها الطبيعية من البادية العربية ، بل هى فى حقيقة الأمر امتداد لها عبر البحر الأحمر [1] .

فان تعسر هذا المطلب على بعض دارسينا فى انشغالهم بمشاغل الحياة المدنية المعقدة ، فهناك عوض آخر فيه بعض الفائدة وان لم يكن الحل المثالى . وهو أن يقرأوا كثيرا فى ثلاثة أنواع من الكتب . الكتب التى ألفت عن جغرافية بلاد العرب وأقاليم غربى آسيا وأحوالها التضاريسية

---

(١) فى الشهر الأول من وصولى الى الخرطوم كنت أدرس لطلبتى رائية الأخطل فى مدح عبد الملك بن مروان . فلما جئت الى قوله « فى حافتيه وفى أوساطه العشر » فى وصف فيضان نهر الفرات قلت لهم : انا لم أر العشر ، لكن يخيل الى من وصف الشعراء له ان طوله كـذا وأوصافه كيت وكيت . وهنا لاحظت أنهم يبتسمون . فلما سألتهم عن سبب مرحهم قال أحدهم : أنظر يا أستاذ من هذه النافذة تر العشر أمام عينيك !

والمناخية والنباتية والحيوانية . والكتب التى وضعها الرحالون الذين تجولوا فى بلاد العرب وعاشوا فيها زمنا ودرسوا أحوالها المادية والبشرية . وأسفار العهد القديم من الكتاب المقدس . أما كتب الجغرافيين فواضحة اللزوم والفائدة . وأما كتب الرحالين فتعطينا صورا حسية وردود فعل نفسية عجيبة المشابهة لما نقرأه فى الشعر الجاهلى ، مع أن كتابها رجال غربيون عاشوا فى العصر الحديث فهم مختلفو الجنس والعقلية والثقافة والحاسة الفنية عن العرب القدامى ، وهذا من أعجب الشواهد على الوحدة الجذرية التى تجمع بين سلالات الجنس البشرى بجامع الانسانية المشتركة على اختلاف ظروفها المادية والثقافية وتباعد أحقابها التاريخية . وقد قال سير جيمز ليال مترجم كتاب المفضليات ومحققه ان خير شرح على الشعر الجاهلى هو كتاب « بلاد العرب الصحراوية » للرحالة الإيرلندى شارلز داوتى . ونحن نوافقه على هذا موافقة تامة . وأما أسفار العهد القديم ففى شعرها أو نثرها الشعرى صور وتعبيرات تكاد تكون ترجمة حرفية لما نقرأه فى الشعر الجاهلى .

هذا ما يحتاجه دارس شعرنا القديم من الدراسة المكتبية والخبرة الميدانية للبيئة التى أنشأت ذلك الشعر . لكنه يحتاج بعد هذا كله وفوق هذا كله شيئا آخر عظيم اللزوم والأهمية . هو أن يدرس الحياة . نعنى أن يفتح حسه وقلبه لها ، ويبلو تجاربها ، ويراقب سلوك البشر فيها واستجابتهم لها ، ويبذل نهاية جهده فى فهمهم والتشارك العاطفى معهم .

فالأدب — كما شرحنا فى كتاب سابق — هو الثمرة العليا لتجارب الحياة الانسانية . ودراسته هى دراسة الحياة ، أولا وأخيرا . ولو أن

باحثا أكب على كتب الأدب فأجاد استظهارها وحفظ شعرها ونثرها ، ثم أكب علـى المعارف الأدبية فأتقنها على تعددها من لغوية ونحوية وصرفية وعروضية وبلاغية ونقدية وتاريخية ، ثم أكب على حقائق العلم اللازمة لدراسة الأدب من جغرافية وأحيائية وفلكية ونفسانية ، ثم وسع دائرة قراءته فيما عدا ذلك من المعارف والعلوم التى تضمها بطون الكتب وجدران المعامل ، ولم يخرج الى عرض الحياة نفسها يحياها بعمق ويبلو تجاربها بحساسية ويذوق حلوها ومرها بتأمل وتمييز ويراقب تجارب الناس وردود فعلهم مراقبة متفهمة متعاطفة ، لما استطاع أن يفهم الأدب فهما صحيحا ولا أن يتذوقه تذوقا كاملا ، ولظل عاجزا عن أن يكسب الآخرين من طلاب وقراء فهما للأدب أو تذوقا ، ولكان أقصى ما يبلغه فى كتبه وأبحاثه أن يصير موسوعة يرجع اليها الدارسون اذا جهلوا أمرا أو نسوا أمرا وأرادوا أن يذكّروا به . وهذا قد يكون جماعا للعلم وقاموسا محيطا يدب على قدمين ، ولكن مستحيل أن يكون باحثا حصيفا أو ناقدا ذواقة للأدب .

فالأدباء لم ينتجوا أدبهم ليقدموا لنا ميدانا للتحذلق والتعالم واظهار السعة المعجمية والاحاطة الموسوعية ، بل انتاجهم الأدبى قطع من مهجهم حية نابضة دامية منتفضة ، وهم يريدون ممن يطلع عليها أن يشارك قلبه قلوبهم فى النبض والاضطراب للحياة ، والا فما أحسن دراسة انتاجهم .

والأدباء لم يحيوا حياتهم بعمق ويبلوا تجاربها بعنف ليقدموا لنا نصوصا نظهر فى دراستها اتقاننا للنحو والصرف واللغة والبلاغة ووسائل التصوير والأداء ومهارة التحليل والتركيب ، بل يقدمون لنا فوق هذا كله فرصة لنحيا معهم حياة جديدة فنغنى بذلك حياتنا المحدودة ونوسع

آفاقها وتضيف الى تجاربنا تجارب عشرات آخرين من البشر فكأننا لم نحي حياة واحدة بل حيوات كثيرات فى دائرة عمرنا المحدودة .

وهذه أيضا حقيقة ما أكثر من يغفلونها من أساتذتنا وباحثينا ونقادنا . أعرف أستاذا جامعيا جليلا كان يتباهى بأنه قد تنسك للعلم واعتزل الحياة فى جدران مكتبه ليتفرغ لدراسة الأدب وتدريسه . وكان مغرما بأن يشبه نفسه بالراهب الذى تبتل فى صومعته عن مشاغل الحياة . أفيستطيع هذا أن يفهم الأدب أو يفهمه طلبته وهو لا يدرى ما الحياة وما تجاربها التى يدور عليها الأدب ؟ [1] .

على أن هذا العمل فى تجريب الحياة ان كان لازما لفهم كل أدب ، فهو أشد لزوما لفهم أدب قديم . لأن عادات القدامى وعقلياتهم تختلف اختلافا كبيرا عما نعهده ونألفه فى حياتنا الحاضرة ، فلا سبيل لنا الى

---

(١) حين كنت طالبا بالجامعة المصرية لم يكن همى الا الانكباب على الكتب ألتهم منها أكبر عدد استطيعه . وكنت لا أغدو ولا أروح الا وفى يدى كتاب مفتوح اقرأ فيه . وكان عملى هذا ـ كما أفهم الآن حين أتذكره وأحلله ـ مدفوعا بدافع مزدوج من حب القراءة والتباهى بما أفعل حتى يقال عنى أنى قارىء نهم ! الى أن بلغ هذا استاذى العظيم الذى أهديت هذا الكتاب اليه ، فأعلن انكاره وذمه ، وأخذ يتحيل الحيل لقطعى عن هذا السلوك ، ويرغمنى على المشاركة فى الحفلات والرحلات الطويلة محرما على أن اصطحب فيها كتابا واحدا . فكنت ادهش لسلوكه هذا ، اذ كنت انتظر من اساتذتى ان يشجعونى على الاطلاع لا ان يصرفونى عنه .

وحين اتممت تعليمى فى مصر ورحلت الى انجلترا ، أرسلت اليه خطابا أسأله عن المناهج التى ينصحنى بدراستها والكتب التى يوصينى بقراءتها فى تحضير رسالتى للدكتوراه . فجاءنى رده أن اترك المناهج والكتب والتحضير للدكتوراه سنة أو سنتين وأقبل على هذه الحياة الجديدة الغريبة المشوقة التى أنت فيها فاحيها كاملة ! وهى نصيحة لم استطع تلبيتها مباشرة لحاجتى للحصول على الدكتوراه من أجل التثبيت والترقية فى الوظيفة ، لكنى تذكرتها بعد ذلك . ولست أجد نصيحة خيرا منها أهديها الى المقتصرين على الدراسات المكتبية .

فهمها الا اذا تعمقنا دراسة الحياة ومراقبة النفس البشرية الى درجة توصلنا الى جذورها الأساسية الضاربة فى صميم النفس والتى لم تتغير على رغم تغير الظروف والأحوال . فان لم نفعل هذا فلن نشعر نحو القدامى الا بالنفور والكراهية والادانة والذم ، لأننا لم نتعمق فى ذات أنفسنا وأنفس معاصرينا تعمقا كافيا لتبصيرنا بمواطن الشبه البعيدة بيننا وبينهم .

وسيرى قارىء هذا الكتاب كيف ان الجاهليين على عظم الاختلاف بيننا وبينهم فى العقائد والمثل وفى العادات والقيم وفى السلوك والاستجابة كانوا بشرا أمثالنا ، نستطيع حين نتعمق انفعالاتهم وردود فعلهم على أحداث عيشتهم أن نرى فيهم اخواننا فى الانسانية الخالدة ، فنفرح لفرحهم ونأسى لأساهم ونتقبل جرائمهم وأخطاءهم بالعطف والرثاء مهما تكن اداتنا الأخلاقية لهم قوية .

والى هذه الغاية من الفهم العليم المتعاطف الذى يجمع بين المعرفة الصاحية غير المخدوعة وبين القدرة على التعاطف والمرحمة يجب أن يوجه كل باحث ما استطاع أن يحصله من معرفة وخبرة بالأدب والفن والعلم وتجارب الحياة .

هذا ما أحببت أن أمهد به لهذا الكتاب . وتلك هى الوسائل والغايات التى أرى وجوبها على كل من يتصدى لدراسة تراثنا الأدبى . أما طبيعة المنهج المفصل الذى اصطنعته فى دراسة الشعر الجاهلى فلست أحتاج الى شرحها فى هذا التمهيد . فان الكتاب نفسه بفصوله المتعاقبة سيشرح هذه الطبيعة شرحا متدرجا عمليا فى الفصل بعد الفصل . انما احتاج منذ البدء الى أن أنذر قارئى بأن هذا المنهج سيقتضيه جهدا جادا فى التعاون

الخيالى والمشاركة العاطفية ان أراد أن يحقق فى دراسة الشعر الجاهلى أكبر منفعة مستطاعة . لكن هذا الجهد نفسه سأفصل الحديث فى وصفه وأمهد للقارىء سبيل القيام به وأبذل جهدى فى مساعدته على تحقيقه . وفى كل هذا أطمع أن ألقى من تعاون القارىء ما يمكننا معا من بلوغ الغاية المرسومة .

الفهم العليم المتعاطف : هذا ما يجب أن نسعى الى تنميته فى قلوبنا وفى قلوب أبنائنا نحو تراث الأجداد . وعلى هذا الفهم وحده نستطيع أن نبنى اعتزازا قوميا صحيحا غير زائف ، لا يصدر عن محض الاغترار الجاهل ولا يقوم على مجرد الدعاوى الجوفاء ، لأنه يقدر التراث حق قدره دون أن ينتقص منه أو يبالغ فيه ، فيستمد من ذخره القيم ويسعى فى تصحيح نقائصه ، وبذلك يضع الأساس المتين لقوميتنا الجديدة الصاعدة .

الفصل الأول

عناصر الموسيقى الشعرية

نبدأ بحقيقة معروفة : أن الشعر يتكون من كلمات ، أى من ألفاظ لغوية لها معان ، ينسجم بعضها مع بعض فى اصدار ايقاع مرتب بنوع ما من أنواع الترتيب المطرد . فالنثر أيضا له ايقاع ، لكن ايقاع النثر لا يأتى بترتيب معين يطرد فى السطر بعد السطر . من هذا نرى أن كل ما يريد الشاعر أداءه الينا من مضمون فكره وعاطفته انما يؤديه الينا عن طريق الكلمات اللغوية ، بما لها من معان وبما لها من خصائص موسيقية .

وقد قصر العروضيون اهتمامهم على الأنماط النهائية التى يتخذها الايقاع الشعرى ، وسموها بحورا . ولكن الشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الايقاع العام الذى يحدده البحر . بل يحققها أيضا « أولا » بالايقاع الخاص لكل كلمة أى كل وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت ، و « ثانيا » بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة فى البيت ، وتوالى هذه الحروف فى كل كلمة من الكلمات المستعملة ، ثم الجرس المؤتلف الذى تصدره الكلمات فى اجتماعها فى البيت كله ثم فى تتابعها فى البيت بعد البيت فى كل قصيدة أو قسم من قصيدة .

والانسجام بين جانبى الايقاع والجرس هو الذى يصدر ما نسميه

بالنغم الشعرى ، وهو اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الايقاع فى تموج يعلو ويهبط ، ويلين ويشـتد ، متلائما مع تموج الفكرة والانفعال . ومن الواضح أن العروضيين أهملوا جانب النغم ، ونحن لا نريد أن نلومهم على هذا الاهمال ، فقد كان هذا الجانب خارجا عن حدود علمهم الذى وضعوه (وان كان يكوّن جزءا أصيلا من علم العروض الانجليزى مثلا) . انما نريد أن نؤكد أننا فى استماعنا الى الشعر يجب أن ننصت لا الى الايقاع العام وحده الذى يظهر فى بحور العروض وصحة اتباع الناظم لها ، بل ننصت أيضا الى الايقاع الخاص لكل كلمة لغوية والى الجرس الذى تصدره الحروف والى انسجام الايقاع والجرس فى النغم الشعرى للبيت الكامل ثم للأبيات المتعاقبة .

موسيقى الشعر تتكون اذن من جانبين أساسيين متلازمين متكاملين ، الايقاع والنغم . ولكى نوضح ما نعنيه بالفرق بينهما نذكر بيتين يتحدان فى الايقاع العام لاتحادهما فى البحر ، لكنهما يختلفان اختلافا بيّنا فى الايقاع الخاص للكلمات كما يختلفان اختلافا بينا فى النغم .

فبيت امرىء القيس الذى يصف نشاط حصانه وصهيله الجياش الحامى :

على الذّبل جيّاش كأن اهتزامه   إذا جاش فيه حَميه غَلْىُ مِرْجَلِ[1]

يتفق فى الايقاع العام لبحر الطويل مع بيت عمر بن أبى ربيعة فى وصف حصانه المتعب الذى يشكو الاجهاد :

---

(١) الذبل : الذبول أى ضمور جسمه . جياش : يجيش فى عدوه كما تجيش القدر فى غليانها . اهتزامه : تردد صهيله فى صـدره . حميه : غليه . المرجل : القدر التى يغلى فيها الماء أو الطعام . يقول : على الرغم من ذبول جسمه وضمور بطنه تغلى فيه حرارة نشاطه ويتكسر صهيله فى صدره مثل غليان القدر . يصف نشاطه وحميته فى عدوه على ذبول جسمه .

تشكّى الكُميْتُ الجرىَ لما جهدتُه   وبيّن لو يسطيع أن يتكلما [1]

ولكن من الاستماع الأول يتبين لنا الاختلاف الكبير فى موسيقى البيتين . وهو اختلاف ينشأ من اختلاف الألفاظ اللغوية التى يستخدمها كل من الشاعرين ، والايقاع الخاص لكل منها ، والحروف المعينة التى يتكون منها كل لفظ ، وانتظام هذه الحروف بتواليها فى المقطع بعد المقطع . وهذا الانتظام والتوالى هو العامل الأكبر فى اختلاف النغم ، فان البيتين يشتركان فى ثلاثة عشر من الحروف الهجائية ، وينفرد بيت امرىء القيس بخمسة أحرف ، وينفرد بيت عمر بأربعة أحرف . فجانب التشارك أكبر فى الحقيقة من جانب التفرد ، لكن التنظيم المختلف للحروف هو الذى يصدر النغم الكبير الاختلاف .

فان وجد القارىء شيئا من الصعوبة فى تتبع كلامنا هـذا فاننا نستميحه قدرا من الصبر ، لأننا سنشرح فيما بعد كل هذه المسائل شرحا مفصلا ، ثم يستطيع القارىء أن يعود الى البيتين بعد هذا الشرح ليحلل ايقاعهما ونغمهما على ضوء ما سنقدم من شرح مفصل لعناصر الايقاع والنغم . والمهم أن القارىء لا شك يوافقنا منذ البدء عـلى الاختلاف البين فى موسيقى البيتين مع اتحادهما فى الايقاع العام للبحر . والموجد الأول لهذا الاختلاف هو اختلاف المعنى الذى ينقله كل من الشـاعرين والعاطفة التى يريد أن يحملها الى السـامع . فحصان امرىء القيس يصهل فى قوة وهو على أشد نشاطه وحميته . وحصان عمر يشكو فى ضراعة وأسى وهو منهوك القوى يطلب وقف الرحلة .

---

(٢) الكميت : الحصان ذو اللون الكميت ، وهو الذى اختلطت حمرته بسواد .

ومن هذا ترى ان الاختلاف يقوم على أسباب أساسية عضوية من طبيعة المعنى المحمول والعاطفة المؤداة .

ولا شك ان نقاد الشعر القدماء التفتوا بعض التفات الى اختلاف النغم بين الأشعار . لكنه كان فى معظمه التفاتا قاصرا لم يكادوا يزيدون فيه على الاشارة الى الفروق السطحية العامة بين النغم الضخم المتين الجـزل وبين النغم اللين الرقيق العذب . وهم يصوغون ملاحظاتهم فى عبارات انشائية عامة غامضة صارت مجرد أكليشيهات مكررة ، دون أن ينظروا نظرا دقيقا فيما يصدر عنه هذا النغم النهائى من دقائق الحروف والحركات والمقاطع ونظام تواليها وترتيبها فيما بينها .

فان أردنا نحن أن نكون أدق نظرا فلننظر أولا فى الحروف ، وهى العناصر الأولى التى تتكون منها الألفاظ ، لكى ندقق الاستماع الى اختلاف مخارجها من جهاز النطق ، واختلاف وقعها على حاسة السمع . وهذا يرغم كل دارس جاد للأدب عـلى أن يبدأ بدراسة مجملة لعلم الأصوات اللغوية (فونيتيكا) [١] . ومنه يتعلم كيف يصـدر بعض الحروف من أقصى الحلق ، وبعضها من أقصى اللسان أو من وسطه أو من طرفه ، على اختلاف بينها بحسب وضع اللسان من الحنـك (سقف الفم) . وبعضها يمر صوته من خلال الأنف ، وبعضها يمر صوته من الشفتين ، منفرجتين أو مستديرتين أو منطبقتين . وهى تختلف

---

(١) يجد القارىء العربى عرضا حسنا لأهم حقائق هـذا العلم واستقرائها فى اللغة العربية فى الكتب الثلاثة الآتية ، والأول منها بنوع خاص قد أفدنا منه فى مواضع متعددة من كتابنا هذا :

ابراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٦١ .
محمود السعران: علم اللغة ــ مقدمة للقارىء العربى، القاهرة ١٩٦٢.
تمام حسـان : مناهج البحث فى اللغة ، القاهرة ١٩٥٥ .

فى كمية الهواء التى تخرج مع كل منها ، ويختلف هذا الهواء أيضا فى نصيبه من قوة الانطلاق . والصوت الانسانى يختلف فى النطق بين مقطع ومقطع فى الدرجة بين حدة وعمق ، وفى الشدة بين وضوح وخفوت . وبهذا كله وغيره من العوامل تختلف الحروف فى قيمتها من الهمس والجهر ، والشدة والرخاوة والميوعة والاسترسال والتكرار ، والنفث والفحيح والصفير والأزيز والجشة والغرغرة الخ ... وهذا كله له وقع مختلف على الأذن ، بل له لوكة مختلفة فى الفم .

هذا عن الحروف فى افرادها ، ولكن انظر أيضا فى تتابعها وما له من تناسق النغم أو تنافره . وفى الشعر الجيد نجد تلاؤما بين هذه الصفات الحرفية وبين نصيب العاطفة من الحدة والعمق ، والتوتر والارخاء ، والاندفاع والضبط ، الى غير ذلك من صفات العاطفة . ونجد انسجاما بين نوع العاطفة و « طعمها » أو ما تتوهم لها من طعم ، من حلاوة أو مرارة ، من فرحة منطلقة أو حسرة مكبوتة أو غضبة هائجة أو صراخ ممزق أو زهو عريض أو خذى ذليل .

كل هذا لا تجد دراسة جادة له فيما كتبه البلاغيون والنقاد القدامى ، وهو عظيم التعلق بوظيفتهم بل هو منها جزء ضرورى . لكنك تجد شيئا منه فيما كتبه فريق آخر من العلماء ، هم اللغويون القدامى . فقد التفت هؤلاء الى مخارج الحروف وفرقوا بينها ، ثم زادوا على ذلك فتأملوا فى اجتماع الحروف فى الكلمة والعلاقة بين انتظامها الخاص فى الكلمة وبين معنى الكلمة . ولكن ما كتبه اللغويون فى هذا الموضوع شديد النقص اذا نظرت اليه فى ضوء العلم « الفونيتى » الحديث ، لأنهم لم يدركوا مخارج الحروف ادراكا علميا صحيحا وأخطأوا فى

تصنيفها وتسميتها . وهم على كل حال يشكرون على ما بذلوا من جهد ، لكن البلاغيين والنقاد لم يستفيدوا كثيرا مما دونه علماء اللغة فى هذا الموضوع ، بل تجد خير الملاحظات فيه من عمل اللغويين لا من عمل البلاغيين والنقاد ، وهو فى حقيقته أدخل فى وظيفة هؤلاء . ومن أبرع علماء اللغة فى هذا المجال أبو الفتح عثمان بن جنّى فى خصائصه ، فقد عقد فصلا رائعا (سنعود اليه فيما بعد) نظر فيه فى العلاقة بين جرس الحروف وانتظامها فى اللفظ وبين المعانى التى يؤديها اللفظ . أما البلاغيون والنقاد فلم يكد يزيد التفاتهم فى هذا المجال على قولهم ان مخارج الحروف ينبغى أن تكون « فصيحة » ، وجعلوا أحد شروط الفصاحة عدم تنافر الحروف ، وعلى اعجابهم بالأبيات التى رأوا تحقق الفصاحة فيها ، معبرين عن هذا الاعجاب بعبارات عامة مائعة تخلو من التحليل الدقيق ، وذمهم للأبيات التى رأوا خلوها من الفصاحة . وحتى فى مقياسهم الذى وضعوه للفصاحة ، وهو عدم تنافر الحروف ، قد خانهم التوفيق ، لأنهم لم ينتبهوا الى أن المعنى والعاطفة قد يقتضيان هذا التنافر ويجعلانه أمرا لازما . انظر مثلا الى بيت امرىء القيس يصف شعر محبوبته ، وهم يستشهدون به على قبح التنافر :

غَدائرُه مستشزِراتٌ إلى العُلا　　　تَضِلُّ العِقاصُ فى مُثَنًّى ومُرْسَلِ (١)

لا شك ان فى قوله « مستشزرات » تنافرا بين الحروف يجعل الكلمة ثقيلة فى النطق . ولكن قليلا من التفكير يهدينا الى أن هذا التنافر لازم لزوما فنيا مؤكدا ، لأنه ينطبق على الصورة التى يريد الشاعر

---

(١) غدائره : خصله • مستشزرات : مرتفعات • تضل : تغيب وتتيه بعضها فى بعض من كثافة شعرها • العقاص : الخصل المجموعة أو الشعر المفتول تحت الخصل • مثنى : فتل بعضه فى بعض • مرسل: غير مفتول •

أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التى تتزاحم على رأس محبوبته وترتفع الى أعلى ويغيب باقى الشعر الكثيف تحتها من مفتول ظل على انتظامه وغير مفتول انطلق هنا وهناك . صورة غنية رائعة ، حاشدة زاخرة مزدحمة ، اذا أجدنا تصورها واستمعنا الى «مستشزرات» أدركنا كيف انها تقتضى هذا التنافر وبدأنا نستحليه وتتلذذ بتعثر لساننا فى النطق به . هو حقا تنافر ولكن ما أقوى انسجامه مع الصورة المرسومة . ويزداد هذا وضوحا اذا نظرنا فى البيت الذى يسبقه فى وصف هذا الشعر أيضا :

وفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أسودَ فاحمٍ   أثيثٍ كقِنْوِ النخلة المُتَعَثْكِلِ (١)

فهذه الكلمة الأخيرة التى تبدو غريبة نافرة لمسامعنا والتى تثير سخرية متعلمينا لأنهم لا ينتبهون الى صدقها التصويرى ولزومها الحيوى ، لا نظن قارئنا يحتاج الآن الى أن ننبهه الى انسجامها بحروفها وترتيب مقاطعها مع الصورة الكثيفة المتداخلة التى يريد الشاعر أن يرسمها لهذا الشعر الغزير الغنى بالتجعدات المتدلىّ على ظهرها . فلا شك ان ما فى ايقاع هذه الكلمة من اضطراب وفى جرسها من ثقل يحكى كثافة الصورة المؤداة وتموجها . استمع خاصة الى موضع الثاء الساكنة فى هذه الكلمة ، ثم استمع الى التقاطها لنغم الثائين اللتين تقدمتا فى كلمة « أثيث » .

وليعد القارىء أيضا الى البيت التالى فى معلقته ، ولينظر انسجام

---

(١) فرع : شعر تام • المتن : الظهر • فاحم : شديد السواد • أثيث : كثير • قنو النخلة : شمراخها الذى يحمل الثمر • المتعثكل : الذى قد دخل بعضه فى بعض لكثرته • أو المتدلى من ثقل الثمر عليه •

شطره الثانى بايقاعه الداخلى المضطرب وجرسه الغليظ مع الصورة الطبيعية التى يريد تصويرها :

فلما أجزْنا ساحة الحيّ وانتحى　　　بنا بطنُ خَبْتٍ ذى حقافٍ عَقَنْقَلِ

امرؤ القيس لم يستعمل هذه الألفاظ اذن لأنه شاعر جاهلى خشن جلف يحب الحوشىّ من الكلمات ويعجز عن تحقيق التناسق وعدم التنافر فى كل ما ينظم ، بل لأن صورته المقصودة وعاطفته الغالبة تقتضيها اقتضاء عضويا . والسبيل الى اقناع متعلمينا بهذه الحقيقة حتى يكفوا عن سخريتهم ونفورهم ويبتدئوا فى تذوق هذه التعبيرات والطرب لها هى أن نذكرهم بأننا لا نزال نفعل مثل هذا بألفاظنا الدارجة اذا اقتضى المعنى المراد . تأمل مثلا فى لفظنا الدارج « مفشكل » والفعل «اتفشكل» وقربه من كلمة امرىء القيس « متعثكل » . واستدع الى ذاكرتك ألفاظا دارجة أخرى تمثل باضطراب ايقاعها وتنافر حروفها ما يراد من معنى .

اليك بيتا آخر لا شك فى تنافر حروفه وثقل نطقها ، هو بيت تأبط شرا :

قليلُ ادّخارِ الزادِ إلا تَعِلَّةً　　　فقد نَشَزَ الشُّرسوفُ والتصقَ المِعَا

لا شك أن فى قوله « نشز الشرسوف » من التنافر والثقل ما يذكرنا بجملة « خشب السقف سبع خشبات » التى كان آباؤنا واخواننا يطلبون الينا أن ننطق بها عشر مرات حتى يضحكوا على تعثر لساننا فيها بعد المرة الثالثة أو الرابعة . لكن لم لجأ تأبط شرا الى هذا التنافر ؟ ألأنه بدوى متوحش عديم الفصاحة ؟ بل لأنه يصف نفسه — وهو من الشعراء الصعاليك — بالجوع وقلة الطعام حتى أصابه الهزال فبرزت رؤوس

ضلوعه فى صدره شاخصة للعيان . أفكان يستطيع أن يؤدى صورته هذه أداء حيا بغير هذا التنافر ؟

وفى شعرنا القديم أمثلة كثيرة لهذا التنافر المقصود الذى يؤدى وظيفة عضوية فى التصوير الشعرى بربطه بين المعنى واللفظ . لكن علماء البلاغة كرهوه فى اشتراطهم عدم التنافر ليكون الكلام فصيحا . غير مدركين أنه اذا كان معنى « الفصاحة » افصاح المتكلم لما يعنيه أى اظهاره له وابانته عنه ، فقد يقتضى هـذا الافصاح التنافر اذا كانت الصورة التى يريد نقلها متنافرة . لكنهم قل أن ينظروا الى الصلة التى تربط بين الحالة العاطفية للمتكلم وبين أدائه لها ، فقل أن ينظروا الى الرابطة العضوية الحية بين اللفظ ومعناه ، فاذا نظروا الى اللفظ فصلوه فى الغالب عن المعنى ، واذا نظروا فى المعنى فصلوه فى الغالب عن اللفظ ، وليس جدالهم الطويل حول تفضيل المعنى أو اللفظ الا شاهدا على فصلهم هذا بين وجهين لم يهتدوا الى الرابطة الحيوية التى توحّـد بينهما . وحتى الذين فضلوا منهم المعنى على اللفظ — فأعجب بتفضيلهم هذا بعض نقادنا المحدثين ورأوه دليلا على تحرر هؤلاء وتقدمهم — قد وقعوا فى نفس الخطأ . اذ لا مسوغ لتفضيل أحدهما فلا قيمة للفظ مفصولا عن معناه الذى يؤديه ، ولا وجود للمعنى فى الأدب الا اذا عثر على اللفظ المناسب له . والأديب الحق هو الذى يوفق بالهامه وبخبرته بين الخصائص المادية للفظ وبين الظلال الدقيقة لمعناه والنبرات الدقيقة لعاطفته .

لكن نترك الآن الحروف الساكنة أو الصامتة ونأتى الى ما يسمى الحروف الصائتة أو حروف اللين ، وهى الحركات التى تلحقها من فتحة وكسرة وضمة . وقد التفت القدماء الى أن الضمة أثقل الحركات ،

وان الفتحة أخفها ، وان الكسرة بين بين . ولكنها ملاحظة يكتفون بتدوينها (ويخطىء اللغويون منهم فى معرفة السبب العضوى الصحيح لها) ثم قل ان يهتموا بتلمس تنائجها الدقيقة فى النغم الشعرى للأشعار التى يدرســون . ولكن من واجبنــا أن نوليها انتباهنا فهى من أهم الوسائل التى يستعملها الشعراء القدامى لنقل فكرهم وانفعالهم . انظر مثلا فى قول الأعشى يصف سمنة محبوبته وضخامة أوراكها وامتلاء ذراعيها بالشحم :

هِرْكَوْلَةٌ فُنُقٌ دُرْمٌ مَرافِقُها(١)

هــذا الشطر الذى يستعيذ متعلمونا من غلظته حين يســمعونه ويضجون بالضحك الساخر من قائله ، لأنهم لا ينبهون الى أن الشاعر لا يأتى به لأنه هو غليظ جلف (وقد كان الأعشى من أرق الشــعراء وأحلاهم موسيقية) ، بل لأنه يتعمد تمعــدا أن يأتى بألفاظ ضخمة ليصدر الصورة الضخمة التى يريد حملها الينا . بل لا شك عندنا ان هذه الألفاظ ليست غليظة على مسامعنا الحديثة فحسب ، بل كان لها فى افرادها واجتماعها وقع غليظ مقصود الغلظة على آذان سامعيها من القدماء ، وأن الأعشى حين نطق بهذا الشطر تعمد أن يغالى فى تضخيمها ليحمل سامعيه على مزيد من الاعجاب والسرور . وهى نظير ما نستعمله فى لغتنا الدارجة حين نريد أن ننقل نفس المعنى أو معنى قريبا منــه فنقول : مبغلط ، مرهرط ، ملهلط ، مجلبط ، ملظلظ ...

---

(١) هركولة : ضخمة الوركين . فنق : جسيمة فتية حسنة منعمة. درم : جمع أدرم . والمرفق الأدرم الذى يكسوه الشحم ويغطيه فلا يكون عظمه ناتئا .

على ان الذى نريد أن تتبينه الآن هو أثر الضمات المتتابعة فى اصدار هذه الغلظة ، الضمة على التاء الأخيرة فى الكلمة الأولى ، والضمات الثلاث على الفاء والنون والقاف فى الكلمة الثانية ، والضمتان على الدال والميم فى الكلمة الثالثة . فاذا نطقت الآن بهذا الشطر تبين لك ان هـذه الضمات الست ترغمك على أن تمط شفتيك الى الأمـام وتكورهما فى تكويرات متعاقبة فى هيئة تحكى الصورة الضخمة المتكورة التى يريد الأعشى أن يصورها . (يعينك فى هذا المجال أن تتذكر شفتى ممثلنا الفكاهى اسماعيل ياسين ، وكيف يمطهما ويكورهما) . ولكن لا تهمل الضمة السابعة والأخيرة التى تأتى على القاف فى الكلمة الأخيرة فتلتقط الصدى وتردده ترديدا نهائيا . وما أظننا نلفت نظر متعلمينا الى أن هذه الصورة الضخمة متعمدة ، ونرجح لهم أن الأعشى فى انشاده البيت قد تعمد أن يضاعف من تكوير هذه الضمات ، حتى يتحول نفورهم وازدراؤهم الى اعجاب كبير واستظراف قوى لهذا الشـطر المطرب . حقا ان أذواقهم الحديثة لن تبرح نافرة من هذه السمنة الزائدة لجسم المرأة الموصوفة ، لكن علينا أن نحاول اقناعهم بواجبهم فى محاولة التعاطف الفنى مع الشاعر والنظر الى جمال المرأة ولو نظرا مؤقتا من وجهة نظره ، وأن واجبهم على أى حال أن يعجبوا بمقدرته الفنية على أداء صورته مهما يخالف ذوقهم ذوقه . وبعد فان كنا الآن لا نعجب فى المرأة بكل هذه السمنة البالغة ، فلا نزال نعجب بصفة « الاستدارة والتكوير » فى أجزاء جسمها ، وحسناوات هوليوود يتباهين بمدى تحقق هذه الصفة فى أجسامهن ، وقد وضعوا لها لفظا حديثا خاصـا معناه « كثير الأقواس أو التكورات » Cu rvatious . أفلم ينجح الأعشى بضماته السـبع فى أن يؤدى أداء شعريا ما تؤديه صورهن الفوتوغرافية ؟

ونضرب على الثقل الذى يحقق نجاحا تصويريا لحركة الضمة مثلا آخر من بيت زهير بن أبى سلمى يصف الناقة التى تجر السانية (وهى أداة الرى التى كانوا يسقون بها الأرض المزروعة ، وسندرس أبياته كاملة فى فصل قادم) :

وخلفَها سائق يحدو إذا خشيت منه اللحاقَ تمدُّ الصُّلْبَ والعنقا

انظر فى هذه الجملة الأخيرة « تمد الصلب والعنقا » ، أولا بحروفها القوية من التاء والميم والدال المشددة والصاد والباء والقاف ، وثانيا بضماتها الخمس على الميم والدال والصاد والعين والنون . وتأمل كيف تصور هذه الضمات حركة كتفى الناقة ورقبتها اذ تقفعها وتمدها الى الأمام فى محاولتها المذعورة أن تفر من السائق الذى يلاحقها من خلفها ويهددها بالضرب .

* * *

حين يجتمع الحرف مع حركة يكونان مقطعا ، وسمى المقطع مقطعا لأنه أصغر الأجزاء التى يمكن أن تقسم اليها الكلمة ويمكن النطق بها مستقلة . فلننظر الآن فى المقاطع بعد أن نظرنا فى الحروف والحركات على حدة . نجد ان الشعر العربى يستعمل نوعين من المقاطع ، مقطع قصير ومقطع طويل . فالقصير يتكون من حرف واحد تلحقه حركة قصيرة ، فتحة كانت أو كسرة أو ضمة ، مثل الحاء المفتوحة من كلمة « حركة » ، وكذلك الراء المفتوحة والكاف المفتوحة من نفس الكلمة . والطويل اما مقفل يتكون من حرف تلحقه حركة قصيرة فحرف آخر ساكن ، مثل « قدِ » و « لم » ، واما مفتوح يتكون من حرف واحد تلحقه حركة طويلة أى ممدودة ، مثل « ما » و « فى » و « ذو » .

وقد سوى العروضيون بين هذين النوعين من المقطع الطويل ، وسموهما باسم واحد هو « السبب الخفيف » . لأنهما يتساويان فى كمهما من التفعيلة العروضية . لكن بينهما فى حقيقة الأمر اختلافا موسيقيا جسيما ، لا يظهر فى الايقاع العام للبحر العروضى ولكنه يظهر فى الإيقاع الداخلى لوحدات الكلمات ، كما يظهر فى النغم . فالنوع الثانى المنتهى بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع النغم وتطريبه ، الأمر الذى لا يسمح به النوع الأول المنتهى بحرف ساكن . فى حين يسمح هذا النوع الأول بتأكيد الجرس الصوتى للحرف الساكن كما لا يسمح به النوع الثانى .

والشاعر يكثر من أحدهما دون الآخر أو يراوح بينهما حسبما ينسجم مع المعنى الذى يحمله ومع درجة عاطفته ونوع نبرته . فالمتنبى فى بيته :

ولا تحسبنَّ المجدَ زِقًّا وقَيْنةً   فما المجدُ إلا السيفُ والفَتْكة البِكْرُ

يكثر من مقاطع النوع الأول المقفلة ، ولا يستعمل من النوع الثانى المنتهى بحركة ممدودة الا مقطعا واحدا فى بيته كله ، وهو «لا» . والسبب هو أن المقاطع المنتهية بتأكيد الجرس الصوتى للحرف الساكن أكبر انسجاما مع فكرته وانفعاله اذ يدعو الى الفتك وتمزيق اللحم بضربات وطعنات حادة قاسية . فاذا جئنا الى البيت التالى له مباشرة :

وتضريبُ أعناق الملوك وأن تُرَى   لك الهبواتُ السُّودُ والعسكرُ المَجْرُ

وجدناه حتى قوله « والعسكر المجر » يكثر من المقاطع المفتوحة المنتهية بحركات ممدودة ، فيستعمل منها ستة ، لأنها أكبر تمثيلا لما يريد تصويره من حركات السيف الواسعة الكاسحة التى تمتد فيها الذراع الى أقصى اليمين وأقصى اليسار لتطيح بأعناق الملوك فى كل جهة ، ولأنها

أيضا أكبر تصويرا لارتفاع الغبار الأسود العظيم الذى تثيره سنابك الخيل فيتصاعد الى كبد السماء طبقة فوق طبقة تمثلها المدات المتتالية التى تزيد نبرتها فى العلو واحدة بعد الأخرى . حتى اذا أتى الى قوله « والعسكر المجر » ترك المدات فجأة ولجأ الى المقاطع المقفلة ، لأنه يعود بنا فجأة من أعلى السماء الى الأرض الصلبة لنرى عليها هذا الجيش الجرار ونسمع دبيبه الثقيل .

كذلك فى بيته :

أصخرة أنا ؟ مالى لا تحركنى هذى المُدامُ ولا هذى الأغاريد

نجده فى أول البيت يستعمل مقطعين مقفلين منتهيين بحرف ساكن ليمثل صيحته الحادة الغاضبة بنفسه . وفى باقى البيت يلجأ الى المقاطع المفتوحة المنتهية بحركة ممدودة ويكثر منها حتى تسمح لصوته بالتطريب اذ يصور شجنه ولوعته ويبلغ أقصى شكواه الحزينة الشجية . فتجده قد استعملَ ما لا يقل عن أحد عشر من هذه المقاطع . فاستمع الى تتابعها وكيف تسمح للصوت بالتموج مع العاطفة :

ما — لى — لا — نى — هـا — دا — لا — ها — غا — رى — دو .

فى العربية نوع ثالث من المقاطع زائد الطول ، حتى اذ بعض العلماء المعاصرين يسمونه طويلا ويسمون « متوسط الطول » ما سميناه نحن طويلا . وهذا المقطع الزائد الطول يتكون من حرف فحركة ممدودة فحرف آخر ساكن ، مثل « مال » بتسكين اللام . أو « عيـد » أو « حوت » بتسكين كل من الدال والتاء . أو يتكون من حرف فحركة قصيرة فحرفين ساكنين ، مثل « قلب » بتسكين اللام والباء ، أو « شد »

بالدال المشددة الساكنة . وهذا النمط الثانى منه لا يرد فى الشعر العربى ، أما نمطه الأول المكون من حرف فحركة ممدودة فحرف ساكن فيرد فى القافية فقط ، وتسمى حينئذ مقيدة مردفة .

من هذا نرى أن النظام الأساسى للايقاع فى الشعر العربى هو نظام كمى ، يقوم على قصر المقاطع وطولها . والمقطع الطويل يستغرق فى نطقه ضعف الوقت الذى يستغرقه المقطع القصير . وانما تختلف البحور العروضية باختلاف نظامها فى ترتيب المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة . فبحر المتقارب مثلا (فعولن فعولن فعولن فعولن فى كل شطر) تتكون وحدته العروضية من مقطع قصير يليه مقطعان طويلان ، وتتكرر هذه الوحدة بهذا النظام أربع مرات فى كل شطر . فى حين أن بحر المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فى كل شطر) تتكون وحدته العروضية من مقطع طويل فمقطع قصير فمقطع طويل ، وتتكرر هذه الوحدة بنظامها هذا أربع مرات فى كل شطر .

الايقاع العروضى يقوم اذن على مجرد ترتيب الطول والقصر ، أى الكم ، وليس فيه نظام المقاطع المنبورة (أى التى يقع عليها ضغط) والمقاطع غير المنبورة . لكن علينا أن تتذكر جيدا أن كلامنا هذا ينطبق على الايقاع العام فقط ، ولنتذكر ما قلناه من أن موسيقى الشعر الكاملة لا تتكون من الايقاع العام أو العروضى وحده ، بل تنشأ أيضا من الايقاع الداخلى الخاص للكلمات كوحدات لغوية لها كيان مستقل ومن تفاعل الايقاع والجرس فى اصدار النغم . فان كان أساس الايقاع العروضى لا محل فيه لاختلاف المقاطع فى النبر والنغم ، فان هذا الاختلاف له أثره العظيم فى الايقاع الخاص لكل جملة شعرية .

فالبيتان السابقان للمتنبى ، اللذان يصوران نظرته فى المجد ، لا شك ان البيت الأول منهما ، المكون من مقاطع مقفلة ، يحتاج الى قراءة سريعة حادة بأنفاس قصيرة متلاحقة كطعنات المدية ، فى حين يحتاج ثانيهما الى قراءة طويلة النفس تشبع المدات وتطيل فيها حتى تصور الضربات الواسعة الكاسحة للسيف ، وحتى تصور تصاعد الغبار وارتفاعه طبقات الى السماء . والنتيجة هى أن البيت الثانى تستغرق قراءته الشعرية الصحيحة زمنا أطول مما يستغرقه البيت الأول ، وان كان كلاهما على نفس بحر الطويل ذى الكم العروضى الواحد . كما ان اجادتنا لقراءة هذين البيتين ستسمح بالظهور لعناصر موسيقية من النبر والتنغيم لا يحسب لها حساب فى البحر العروضى ، ولكنها ستعطى كلا من البيتين موسيقى مختلفة جدا عما للبيت الآخر . كذلك ثالث أبيات المتنبى التى سقناها يحتاج بعد فاتحته السريعة الى قراءة طويلة مشبعة للمدات حتى تسمح للصوت بالتموج والتطريب مع العاطفة الحزينة الشاكية .

وقد قصر العروضيون انتباههم — بطبيعة علمهم بحدوده التى حددوها له — على الايقاع العام الذى يقوم على الكم وحده ، أى على قصر المقاطع وطولها . ولكن نرجو أن يكون فيما قدمنا — وستأتى فى فصولنا القادمة أمثلة أخرى — ما يلفت نظر القارىء الى أن الاقتصار على النظر فى الايقاع العروضى والاستماع اليه وحده يعمينا ويصمنا عن عناصر موسيقية عظيمة الغنى والتنوع فى الشعر القديم الأصيل الشاعرية . فاذا كانوا فى قصرهم اهتمامهم على الايقاع النهائى للبحر قد أهملوا النظر فى الايقاع الداخلى للكلمات ، فان هذا يجب ألا يصرفنا عما للايقاع الخاص لكل كلمة من كلمات البيت كوحدة لغوية مستقلة من أثر جسيم فى اصدار الموسيقية الخاصة للبيت . اذا قلنا مثلا :

فهذه كلمات ثلاث تأتلف فى شطر من بحر الرمل ، وتقطيعه العروضى هو « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » . وتقطيع هــذه الكلمات الداخلى كوحدات لغوية هو أيضا « فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن » . ولكن من الواضـــح أن ناظما يكتفى بجمع كلمات تنسجم مع تقطيع التفاعيل لن ينتج شعرا . بل موسيقى الشعر تنتج من تنويع الشاعر لأوزان الكلمات فيما بينها ثم من ائتلافها لتنتج فى النهاية الايقاع العروضى فاذا قلنا :

عاشق صبٌ شجٍ مستعبِرٌ

فهذه كلمات أربع تتحد هى أيضا فى اصدار الايقاع النهائى لشطر الرمل المحذوف « فاعلاتن فاعلاتن فاعلن » . ولكن ايقاعها الداخلى مختلف جدا ، فتقطيعها فيما بينها هو « فاعلن فعلن فعن مستفعلن » . فاذا أردنا تقطيعها بالتقطيع العروضى فعلنا هكذا :

عاشقن صبب / بن شجن مس / تعبرن .

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن .

وهكذا نرى ان التفعيلة العروضية الأولى تستغرق الكلمة الأولى ونصف الكلمة الثانية . والتفعيلة الثانية تستغرق النصف الثانى للكلمة الثانية ثم الكلمة الثالثة ثم المقطع الأول من الكلمة الرابعة . والتفعيلة الأخيرة تستغرق باقى الكلمة الرابعة .

والقارىء ذو الأذن الشعرية سيدرك توا أن الكلمات اللغوية تستطيع أن تجتمع فى أنماط لا عدد لها من التقطيع الداخلى لتصدر فى النهاية

الايقاع العام أو العروضى للبحر . فالايقاع العروضى لبحر الرمـــل يستقيم أيضا مع التقسيمات الآتية (بتسكين العين فى كل فعلن أو فعل) :

فاعلن مستفعلن مستفعلن .

فاعلاتن فاعلن مستفعلن .

فاعلن فعلن مفاعيلن فعو .

فعل فعلن فعل فعلن فاعلن .

فعل مفعولن مفاعيلن مفا .

فاعلن فاعل فعلن فاعلن ... ...

ولكننا لن نمضى فى تعداد التقسيمات الممكنة والا ملأنا صفحات . هذا مع بساطة الرمل واتحاد تفاعيله ، فاذا جئنا الى بحور أكثر تعقيدا واختلاف تفعيلة صارت التقسيمات الممكنة أكثر بكثير . فاذا أدخلنا بعض حروف العطف أو أداة التعريف أو الضمائر أو تاء التأنيث لزيادة تنويع التقسيم وجدنا ان التقسيمات الممكنة لا نهائية العدد ، أضف الى ذلك كله ما يمكن دخوله من تغييرات فى الايقاع يسمح بها علم العروض وتسمى زحافات وعللا فى مختلف تفاعيل البيت وفى قافيته .

علينا اذن ألا يغفلنا الايقاع العام للبحر عن الاستماع الدقيق الى الايقاع الخاص للكلمات (مضافا اليه اختلاف النغم) . ولنتذكر أنه لا الشـــاعر فى نظمه ولا القـــارىء فى قراءته يقطع البيت بالتقطيع العروضى ، بل كلاهما يلتفت الى تتالى الكلمات اللغوية ويقبل كلا منها كوحدة مادية ومعنوية قائمة ويعطى كلا منها ما تقتضيه الفكرة والعاطفة من نبر وتنغيم ويدع الايقاع العام ينجم من ائتلاف هـــذه الوحدات اللغوية فى النهاية . هذا فيما عدا بعض المتفيهقين الذين يصرون على

التقطيع العروضى فى قراءتهم فينالون ما يستحقه ذوقهم الميت من السخرية والمقت .

فاذا بدأنا نلتفت الى تنويع الشاعر فى أبياته وشطوره لهذا الايقاع الداخلى للكلمات ، أدركنا كيف ينسجم هذا التنويع مع تقلب فكرته وعاطفته . سنرى مثلا أن هناك مواضع يكثر فيها الشاعر من الكلمات القصيرة السريعة التتابع ، ومواضع يأتى فيها بالكلمات الطويلة البطيئة التتابع . استمع مثلا الى بيت عمر بن أبى ربيعة يصف اقباله على ظهر حصانه الى نسوة يترقبن مجيئه وقد شغفن بحبه :

بينما ينعتننى أبصرنـــــنى دون قِيد المِيل يعدو بى الأغَرّْ

شطره الأول يتكون من ثلاث كلمات ، فى حين يتكون شطره الثانى من ست كلمات . وكلا الشطرين مساو تماما للآخـر فى كم الايقاع العروضى (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) . لكن لكل من الشطرين ايقاعا داخليا مختلفا جدا . فلننظر الآن فى موافقة كل للصورة الشعرية التى يريد أن يؤديها فى كل من الشطرين .

فالشطر الأول يصف تلبّث النسوة وانتظارهن مجىء عمر . فالحركة فيه بطيئة حتى يشعر القارىء بطول المكوث وفترة الانتظار . فاذا جئنا الى الشطر الثانى اذا بعمر مقبل على ظهر حصانه الذى يعدو به . فانظر كيف لجأ الشاعر الى ست كلمات قصيرة سريعة التتابع ليمثل هــذه الحركة السريعة التى أعقبت ذلك الانتظار . تشعر وأنت تقرأ الكلمات الست وينتقل لسانك من كلمة الى كلمة بهذه السرعة وتتابع الحركة . وكل كلمة تتكون من مقطعين فقط ، ما عدا الخامسة التى تتكون من مقطع واحد ، وأنت تقرأ مقطعى الكلمة ثم تنتقل الى مقطعى الكلمة

التالية فتحس كأنك تتقدم خطوة سريعة الى الأمام مع عدو الحصان . وكل كلمة بمقطعيها تمثل ارتفاعة وانخفاضة فى أرجل الحصان فى عدوه كما تمثل ارتفاعة وانخفاضة فى اهتزاز الراكب على ظهره :

دون — قيد الـ — ميل — يعدو — بى الـ — أغر .

وتذكر مرة أخرى ان السامع ينتبه أول ما ينتبه الى تقطيع الكلمات فى حد ذاتها وتتالى ضرباتها ، وهو يتقبل كل كلمة كوحدة لغوية مستقلة يجب أن يفهمها ، وهذا يرغمه على الانتباه الى وزنها الخاص ويصرفه عن التماس التقطيع العروضى . وعمر قد قطع كلماته فى الشطر الثانى ، لا الى « فاعلاتن فاعلاتن فاعلن » ، بل الى :

فعل — فعلن — فعل — فعلن — فع — فعو .

بتحريك العين الأخيرة وتسكين سائر العينات وبتحريك جميع اللامات . انصت اذن الى هذه الضربات السريعة المتلاحقة لكل كلمة قصيرة . وقارن هذا بتقطيعه لكلمات الشطر الأول : فاعلن — مستفعلن — مستفعلن . فاذا كنت تفضل أن تعبر عن هذا بطريقة « التنتنة » فقل ان عمر لم يقطع شطريه بالتقطيع العروضى :

تن تتن تن / تن تتن تن / تن تتن .

بل قطع شطره الأول هذه التقطيعات الثلاث :

تن تتن / تن تن تتن / تن تن تتن .

وقطع شطره الثانى هذه التقطيعات الست :

تن ت / تن تن / تن ت / تن تن / تن / تتن .

ولكن انظر أخيرا كيف انسجمت هذه التقطيعات فى النهاية مع ايقاع بحر الرمل ، وكيف يحمل ايقاع هذا البحر حركة العدو وينسجم معها

انسجاما مقنعا ، حتى لنكاد نرى عمر يقبل علينا يعدو على ظهر حصانه الأغر متبخترا ، لا بل نحن معه على ظهر الحصان نهتز مع اهتزازه قفزة بعد قفزة . وهكذا تقوم موسيقى الشعر على التفاعل بين الوحدة والتنويع ، وحدة البحر وتنويع كلماته ذات الأوزان الخاصة .

والحقيقة الأساسية التى يقوم عليها هذا النوع من التنويع الايقاعى هى أن البيت أو الشطر اذا تكون من كلمات قليلة طويلة أوهمنا بالبطء ، واذا تكون من كلمات كثيرة قصيرة أوهمنا بالاسراع ، مع أننا نستغرق نفس المدة الزمنية فى النطق بكلا النوعين (اذا لم يرغمنا اختلاف النغم على تنويع المدة ، كما أشرنا سابقا فى أبيات المتنبى ، وكما سنرى فى أمثلة أخرى قادمة) . ونظير هذا أن تمشى ثلاثة أمتار بثلاث خطوات ، ثم تمشى نفس المسافة بست خطوات مستغرقا نفس مجموع الزمن . فسترى ان حركة قدميك فى المشية الثانية أسرع من حركتهما فى المشية الأولى . ترى هذا جليا حين تشهد طفلا صغيرا يمشى مع أبيه ، فهو لكى يصل الى معدل سرعة أبيه يضطر الى أن يسرع بنقل رجليه القصيرتين الضيقتى الخطو . أو حرك قلمك الآن على هذه الصفحة من أقصى اليمين الى أقصى اليسار فى ثلاث حركات ، ثم حركه قاطعا نفس المسافة فى نفس مجموع الزمن بحركات ست . يتضح لك ما يفعله اللسان — أو بالأحرى ما يخيل الينا انه يفعله — حين ينتقل بين كلمات طويلة قليلة من ناحية وحين ينتقل بين كلمات قصيرة كثيرة من ناحية أخرى .

والقارىء ذو الخبرة بالنوتة الموسيقية ، ما كان يحتاج الى كل هذا الشرح ، فاليه اعتذارنا . والخلاصة هى انه كلما قل عدد الكلمات التى نقرأها فى البيت أو الشطر بدا لنا بطىء الحركة ، وكلما زاد عددها بدا لنا سريعها . وكذلك كلما استعمل الشاعر مقاطع قصيرة كان أكثر

حركة ، وكلما زاد من المقــاطع الطويلة (باللجوء الى أنواع الزحاف التى تسكن الحرف المتحرك ، فحول مقطعين قصيرين متتابعين الى مقطع واحد طويل يساويهما فى الزمن) كان أبطأ . والبحور العروضية نفسها تختلف فى ابهامها بالسرعة والبطء .

فبحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة (أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة فى العروض المقبوضة) . وبحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) يبدو لنا أكثر سرعة وعجلة لأنه يحتوى شطره على تسعة مقاطع قصيرة وستة طويلة . على أن المهم ليس مجرد عدد المقاطع القصيرة والطويلة ، بل نظام ترتيبها وتتابعها . فبحر الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) يتساوى مع بحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) فى احتواء كل منهما على ثلاثة مقاطع قصيرة وتسعة طويلة — هذا بصرف النظر عما يدخلهما من الزحافات والعلل بطبيعة الحال — ومع ذلك يبدو لنا بحر الخفيف زائد البطء والأناة ويبدو لنا الرجز على درجة من الاسراع والعجلة . وهذا يجعل الخفيف يصلح لحمل عواطف رزينة هادئة لا يصلح لها الرجز . وحتى حين يدخل الخبن (حذف الحرف الثانى الساكن) تفاعيل الخفيف فيصير أكثر عددا فى المقاطع القصيرة وأقل عددا فى المقاطع الطويلة لا يزال يبدو لنا أبطأ من بحر الرجز وان لم يدخله زحاف . والسبب فى ذلك فيما يبدو لنا هو ان الرجز لاتحاد تفعيلته مسترسل الايقاع لا يحس قارئه بتوقف . أما الخفيف فتدخل تفعيلة « مستفعلن » (أو مســتفع لن كما آثر العروضيون كتابتها لسبب يتعلق بدوائرهم العروضية) بين تفعيلتى « فاعلاتن » فتسبب انقطاعا فى تسلسل الايقاع واسترساله .

وهذا يقودنا الى ملاءمة البحور المختلفة للعواطف المختلفة ؛ وهو ما أنكره بعض النقاد ، مستشهدين بأن البحر الواحد نجده قد استعمل لمختلف العواطف من سرور وحزن ورضى وسخط واعجاب واحتقار . وهم محقون فى اعتراضهم هذا ، ولكن هذا ينبغى ألا يغفلنا عن حقيقة الأمر فى هذا الموضوع . وهى ان البحور المختلفة وان لم تختلف فى « نوع » العواطف التى تصلح لها ، فهى تختلف فى « درجة » العاطفة . فبحر الطويل بايقاعه البطىء الهادىء نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملى ، سواء أكانت حزنا هادئا لا صراخ فيه أم كانت سرورا هادئا لا صخب فيه . وبحر الخفيف أيضا يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة . فى حين ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط والحركة سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنا شديد الجلجلة . فاذا زادت حدة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر . فاذا بلغت درجة الاضطراب العنيف والتراوح بين شد وارخاء وسرعة وابطاء انسجم معها بحر المنسرح انسجاما عجيبا ، مهما يكن نوعها من مرح أو غضب أو تهكم أو شماتة أو دهشة كبيرة . انظر كيف لاءم هذا البحر بشار بن برد فى رائيته الخبيثة :

قد لامنى فى خليلتى عمر

حين أراد التعبير عن معان جنسية مثيرة من الخلاعة والتبذل واغراء الفتاة البريئة والتهكم على ما أصابها من الرعب حين أفاقت من نزوتها الطائشة والشماتة الحاقدة على أهلها وعلى الناس جميعا . ثم انظر كيف لاءم نفس البحر نفس الشاعر فى أبياته النونية التى نظمها فى آخر حياته بعد أن غضب عليه الخليفة المهدى واقصاه عنه وحرم عليه الغزل :

واللهِ لولا رضى الخليفة ما ... أَعطيتُ ضَيْماً علىَّ فى شَجَنِ

فعبر عن معان وعواطف مختلفة تماما ، ولكنها هى أيضا شديدة الاضطراب عنيفة التقلقل ، من الحزن الصارخ والثورة الهائجة من ناحية . ومحاولة الصبر والخضوع والتعزى بذكرى اللذات الماضية والنجاح السابق من ناحية أخرى . وقد أعطينا فى كتاب سابق [1] تحليلا مفصلا لهاتين القصيدتين ووظيفة الوزن فى أداء عواطفهما .

وهذه ناحية التفت اليها بعض نقادنا المحدثين وكتبوا فيها ملاحظات جيدة . وان كانت لا تزال تحتاج الى مزيد من الاستكشاف والتحقيق والمقارنة ، والى مزيد من التعليل الدقيق القائم على الظواهر الصوتية والموسيقية (وهذه بدورها قائمة على حقائق علمية من ناحية ، وعلى ظواهر نفسية من ناحية أخرى) . أضف الى هذا انهم يخطئون أحيانا فى تعسفهم فى الربط بين البحر وعاطفة معينة ، فى حين أننا نعتقد كما شرحنا أن الصحيح هو الربط بين البحر و « درجة » العاطفة . ولنلاحظ فى هذا الصدد أن العواطف قد تتعدد أنواعها فى القصيدة الواحدة ذات البحر الواحد ، بين حزن فى النسيب ، وسرور فى وصف مجالس اللذة ، وزهو فى الفخر ، واعجاب فى المديح ، واحتقار فى الهجاء ، لكننا نلاحظ فى العادة أن هذه العواطف وان اختلفت فى أنواعها تتحد فى درجتها فى القصيدة الواحدة ، كما سنرى الأمثلة فى فصول قادمة . لكن ننتقل الآن الى عنصر جديد من عناصر الموسيقى الشعرية ، وهو القافية .

وهذا عنصر أتقنه العروضيون درسا فى حديثهم المفصل عن أنواع القافية وحروفها وحركاتها وما سموه عيوبها ، كما أتقنوا دراسة الايقاع

---

(١) شخصية بشار ، القاهرة ١٩٥١ .

العام للبحور العروضية . الا أن الذى لم يهتموا به هنا أيضا — لخروجه عن موضوع بحثهم — هو مطابقة هذه الأنواع والحروف والحركات لفكر الشاعر وعاطفته ، كما انهم لم ينتبهوا البتة الى أن ما سموه عيوب القافية ربما يكون تنويعا مقصودا من الشاعر لايقاعه ونغمه لا مجرد عجز عن الاتيان بقافية سليمة من العيوب .

وعلاقة القافية بحالة الشاعر موضوع بدأ بعض نقادنا المحدثين ينتبهون اليه ، وان كان لا يزال فى حاجة شديدة الى مزيد من التأمل والاستقراء . فالقارىء المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلا كثرة ورود حرف العين رويا لقصائد الرثاء ، الأمر الذى يلفتنا الى ما فى جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع (وهذه كلها تنتهى بالعين !) على نحو ما سنشرح فى فصل قادم . كما يلاحظ ورود حرف السين رويا لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة . ونضرب مثلا آخر على أهمية المجرى (وهو حركة الروى المطلق) ، فنذكر ان جريرا حين أراد أن ينقض لامية الفرزدق :

إنّ الذى سَمكَ السماء بنى لنا   بيتاً دعائمُهُ أعــــزُّ وأطولُ

لم يرتح الى الضمة مجرى لروى نقيضته ، وآثر العدول عنها الى الكسرة :

لمن الديار كأنهـــا لم تُحْلَلِ   بين الكِناس وبين طلح الأعزلِ

وهذا من خير الشواهد على رقة جرير بالمقارنة الى غلظة الفرزدق . لسنا نعنى ان جريرا لم يستعمل الضمة مجرى للروى قط ، بل كل ما نعنيه هو انه فى هذه المناسبة لم يستطع أن يجارى الفرزدق فى ضخامته ، مع علمه بأن النقيضة يلزمها اتباع القصيدة الأصلية اتباعا

كاملا فى الوزن والقافية معا بجميع أحكامهما . يؤيد ملحوظتنا هذه أن نعرف أن الفتحة أكثر الحركات شيوعا فى اللغة العربية ، وأن الكسرة ثانيتها شيوعا ، وأن الضمة أقلها [١] . وأن نعرف أن القبائل البدوية كانت تميل الى الضم ، فى حين أن القبائل المتحضرة كانت تميل الى الكسر [٢].

---

(١) ابراهيم أنيس ، المرجع المذكور ، ص ٥٥ .
(٢) ابراهيم أنيس : اللهجات العربية ، ص ١٢٤ .

الفصل الثانى

من الوسائل البلاغية

الحرف المتردد . الحكاية الصوتية

من حديثنا الماضى عن موسيقى المقاطع والكلمات يلاحظ القارىء ان القيمة الموسيقية للكلمة لا تقتصر عليها هى مفردة ، بل تمتد الى موضعها من الجملة الشعرية وما بين الكلمات المتعاقبة من تنسيق وتجاوب فى النغم ، أو تنافر مقصود فيه . وقد التفت العلماء القدامى الى أنواع من التجاوب كالجناس والتشريع والتفويف والتسميط ، درسوها فى علم البديع ، وعدوها مجرد محسنات للكلام . ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا اليها ، ولها وظيفتها العضوية فى أداء المضمون لا مجرد تحسين الكلام . منها ترديد الحرف الواحد فى كلمتين أو كلمات متتابعة أو متقاربة . ونظرا لأهمية هذه الوسيلة وكثرة ورودها فى الشعر القديم واهمال العلماء لها اهمالا تاما ، نخصها بقدر من عنايتنا فى هذا الفصل ، وسنعدد الأمثلة عليها فى فصول قادمة .

فهم قد التفتوا الى الجناس تامه وناقصه ، والتفتوا الى تكرار للحرف حين يختم الكلمات التى ترد فى آخر الجمل المتتابعة (وهو السجع) ، لكنهم لم ينتبهوا الى أن الكلمات قد تشترك فى حرف واحد فى أوائلها أو أوساطها ، وأن هذا الاشتراك قد تكون له قيمته التنغيمية الجليلة التى تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعرى . وهذا الترديد للحرف

الواحد موجود فى شعرنا القديم بما يكاد لا يقل عن كثرته فى الشعر الانجليزى ، حيث انتبه له العلماء ووضعوا له اصطلاحا خاصا [1] .

استمع مثلا لبيت المتنبى :

ومن عرف الأيامَ معرفتى بهـا وبالناس روّى رمحه غيرَ راحمِ

فحرف الراء الذى يتكرر فى نطقه قرع طرف اللسان لحافة الحنك (وهى الظاهرة الصوتية التى سماها اللغويون القدامى « التكرار » [2]) قد جاء فى قوله « روى رمحه غير راحم » ثلاث مرات فى أوائل الكلمات الأولى والثانية والرابعة ، ومرة رابعة فى آخر الكلمة الثالثة . أتحسبه جاء هكذا بغير ارتباط بالعاطفة العنيفة التى يحملها البيت من الحقد والانتقام والقسـوة والتشفى ؟ بل انك اذا أجـدت الانصات اليه فى مواضعه التى تردد فيها وجدته قوى الانطباق على وخزة الرمح الذى يريد الشاعر أن يغرسه بقسوة فى جسم عدوه ، حتى ليخيل الينا ان هذا الرمح يزداد ايغالا فى الجرح مع كل راء . وكأن الشاعر مع كل راء من الراءات الأربع يدفع الرمح دفعة جديدة فى اللحم الدامى زيادة فى النكاية والتلذذ بايلام البشر الذين يكرههم . ومن هذا يتضح لك

---

(١) Alliteration

(٢) فى النطق بحرف الراء يرتفع طرف اللسان ليقرع حافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا ، لكنه لايقرعها قرعة واحدة بل يقرعهـا قرعات متكررة يصدر من تكررها صـوت الراء ، فسمى لذلك حرفا متكررا . ويتضح هذا التكرار بأوضـح صوره فى ندائنا المعروف للخروف : اررر ... وتسمى هذه الخاصية فى الانجليزية trill أو roll ولكن الراء الانجليزية تخلو من هذه الخاصية ، اذ يميل الانجليز الى تخفيف النطق بالراء أو اهمالها تماما ، فينطقون كلمة « مذر » ومعناها أم هكذا « مذه » . اما الذين يعطون الراء هذه الخاصية فهم الاسكتلنديون، فينطقون الكلمة « مذررر » كما تنطق فى العربية .

انك فى النطق بهذه الجملة الشعرية يجب أن تعطى حرف الراء حقه الكامل فى علم الأصوات العربية من تكرار قرع اللسان لحافة الحنك ، وأن تفعل ذلك فى كل راء من الراءات الأربع بتلذذ قاس وتشف كبير الحقد .

واستمع الى مثال آخر هو الشين التى ترد ست مرات فى بيت الأعشى :

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعنى شاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ[1]

هـذا البيت الذى أدهش النقاد القدامى والمعاصرين معا وأثار استنكارهم . فقيل ان هذه شأشأة تنافى الفصاحة ، وعبث لا يليق بالشاعر وقيل ان ألفاظ شطره الثانى كلها بمعنى واحد فكان أحدها يغنى عن سائرها ، بل قيل انه من وضع الرواة العابثين ، كأن الشاعر لابد أن يكون جادا فى جميع أحواله ، ولا يحق له أحيانا أن يعبث ويلهو !

فالأعشى فى بيته هذا يصف الغلام الذى يتبعه الى بيت الخمار حاملا له ما يحتاج اليه من لحم للشواء و « مزة » وفاكهة وغير ذلك . ويريد أن يصور نشاط غلامه هذا ومرحه وخفة حركته وانطلاقه متراقصا وهو يمشى خلفه الى مجلس اللهو واللذة . والشاعر نفسه فى روح عالية من المرح والنشوة والاقبال على متع الحياة ومسراتها والانصراف عن أحزانها ومنغصاتها ، يريد أن يرى الجانب المضىء منها ويتجاهل الجانب المظلم . وهو يريد أن يصور هذه المشية المنطلقة المتبخترة المتثنية التى

---

(١) الحانوت : بيت الخمار . شاو : يشوى اللحم . مشل وشلول: خفيف . شلشل : كثير الحركة . شول : يحمل الأشياء ، يقال شلت به وأشلته . أو هو من قولهم فلان يشول فى حاجته أى يعنى بهـا ويتحرك فيها .

لا يهمها شيء مثل تمايل « أولاد البلد » عندنا ، حين يصقلون « لاساتهم » ويهزون عصاهم ويمضون متبخترين « متعايقين » فى جلابيبهم النظيفة المكوية ويصيحون « احنا الجدعان ! » (تذكر مشية شكوكو المتمايلة فى تقليدهم) .

والأعشى يريد أيضا أن يحكى ترنح السكارى حين تأخذهم النشوة ، يمثلها بهذه الكلمات الخمس فى تتابع ايقاعها فى الشطر الثانى ، وعليك كلما قرأت كلمة منها أن تميل ميلة الى الأمام أو الخلف أو اليمين أو اليسار . ثم يريد أخيرا أن يحكى حديثهم المتلعثم الذى تختلط فيه مخارج الحروف ، اذ يجعل الثمل لسانهم ثقيل الحركة كثير التعثر . ولذلك يكثر الأعشى من حرف الشين خاصة ، لأن السمة البارزة حديث السكارى أنهم يحولون جميع سيناتهم وكذلك الحروف ذات المخارج المقاربة لمخرج السين الى شين . والى هذا الحرف نلجأ حين نريد أن نمثل حديث السكارى (والله يا شى حشن أنا مبشوط منك خالص !) واليه أيضا يلجأ الانجليز لنفس الغرض .

هذا هو البيت الذى عاب عليه البلاغيون والنقاد شأشأته أو شلشلته وعدم فصاحته ، غير ملتفتين الى انه يتعمد تصوير حديث السكارى المتخبط المتعثر المتلعثم المختلط . ولكنك لن تقدر هذا البيت الرائع تقديرا كاملا الا اذا وضعته فى موضعه بين ما يسبقه ويليه من أبيات عالية الطرب عظيمة الرشاقة والنشوة والاقبال على مباهج الحياة والهرب من همومها وأحزانها ، وهو ما سنحاوله فى فصلنا الأخير حين ندرس معلقة الأعشى دراسة مفصلة . كما سترى فى فصولنا القادمة أمثلة أخرى كثيرة على ترديد الحرف الواحد وما له من قيمة تنغيمية ذات

وظيفة عضوية فى أداء الفكرة والعاطفة . وقد وجدنا الدكتور عبد الله الطيب المجذوب فى كتابه القيم « المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها » يعطى عددا من الأمثلة الجيدة على هذه الوسيلة الشعرية التصويرية . ونرجو أن يزداد نقادنا التفاتا اليها فى دراستهم للشعر قديمه وحديثه .

لعل القارىء لملاحظاتنا هذه قد لاحظ اننا فى كل ما أعطينا من أمثلة نربط فى حديثنا عن موسيقى الشعر بين الجانب الصوتى والجانب المعنوى . ذلك ان الموسيقى الكاملة للشعر لا تصدر عن مجرد الصوت بقيمته الصوتية المجردة ، بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد فى التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته . فلندرك اذن أن تحليلنا لأصوات الشعر ينبغى ألا يكون أبدا تحليلا آليا باردا ، بل يجب أن يراعى دائما الفكرة التى يحملها الشاعر والعاطفة التى يريد أداءها ، وهذه حقيقة سنزداد بها بصرا كلما مضينا فى فصول هـذا الكتاب ، ولكننا نذكر من الآن أن من أهم الوسائل التى يستعملها شعراؤنا القدامى فى الابانة عن فكرهم وانفعالهم حكاية ألفاظهم بجرسها الصوتى للصوت الطبيعى أو العمل أو الحركة أو الانفعال الذى ينقلونه .

وقد التفت اللغويون القـدامى الى حكاية كثير من ألفاظ اللغة بجرسها للصوت الطبيعى الذى وضعت له ، كدوى الريح ، وحفيف الأشجار ، وخرير الماء ، ونعيق الغراب ، وصهيل الفرس ، وصرير الجندب ، وصرصرة البازى ، وكثير من الأصوات التى يصدرها الانسان فى مختلف الأفعال والحركات . حتى ذهب بعضهم الى أن أصل اللغات كلها انما هو من الأصوات المسموعات . كذلك انتبه اللغويون الى ملاءمة بعض المصادر بأوزانها للمعنى المراد ، مثل مصدر « فعلان »

بتحريك الفاء والعين ، الذى يعبر عن الاضطراب والحركة ، كالجولان والفيضان واللمعان .

الا أن البلاغيين والنقاد لم يستفيدوا مما نبه اليه علماء اللغة ، ولو التفتوا اليه لأدركوا أن هذه من أهم الوسائل البلاغية التى يستعملها الشعراء القدامى ، ولاستكشفوا شيئا آخر أهم مما التفت اليه اللغويون (واللغويون لم يعنوا به لأنه خارج عن حدود بحثهم فى اللفظ المفرد وداخل فيما ينبغى أن يكون من اختصاص البلاغيين والنقاد) . وهو أن الشعراء فى تصوير معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذى سبقت اللغة الى وضعه ، بل يوقعون وينغمون كلمات متعددة فى جمل أو أبيات كاملة ومتعاقبة حتى تطابق بايقاعها وتنغيمها فكرهم وانفعالهم .

وهذه وسيلة التفت اليها دارسو الشعر الغربى ووضعوا لها اصطلاحا خاصا فسموها « أونوماتوبيه onomatopoeia » . ولكننا نزعم ان استعمال شعرائنا القدامى لهذه الوسيلة لا يقل ان لم يزد عن استعمال الشعراء الانجليز لها . وليس فى هذا غرابة ، فاللغة العربية أشد اتصالا بأصولها البدائية — التى تقوم على قدر كبير من حكاية الأصوات الطبيعية — من اللغة الانجليزية التى دخلها قدر أكبر من التطوير والتجريد . والشعراء العرب القدامى أقرب صلة بالطبيعة البدائية العارية من معظم شعراء الانجليزية . انما الغريب العجيب أن تظل هذه الوسيلة مجهولة أو شبه مجهولة من نقدنا قديمه وحديثه ، على أهميتها البالغة واعتماد الشعر الجاهلى خاصة عليها اعتمادا عظيما ، حتى اننا لنزعم انها كوسيلة بيانية أكبر أهمية من كل ما درسه البلاغيون من وسائل التشبيه والاستعارة والكناية .

وقد رأى القارىء ولا شك فى ثنايا أمثلتنا الشعرية الماضية لمحات من هذه الوسيلة فى حكاية اللفظ بجرسه للمعنى . لكنه سيزداد بصرا بها حين يدرس تحليلنا المفصل للقصائد الجاهلية فى فصولنا القادمة ، على اننا نخشى أن يكون كثير من القراء قد أنكروا علينا كثيرا مما ادعينا فى حديثنا الماضى عن أثر الحروف والحركات والمقاطع والكلمات ، ولم يستطيعوا أن يروا فيها ما ادعينا من دقائق مطابقتها للمعنى . ونحن نخشى الآن أن ينتقل هؤلاء الى اتهامنا بأننا وجدنا وسيلة الحكاية الصوتية فى الشعر الانجليزى ، فأحببنا أن نتصيد لها نظيرا فى لغتنا وشعرنا . لذلك نريد الآن أن نقنعهم بأصالة هذه الوسيلة فى قديم لغتنا وشعرنا ، بأن نسوق اليهم عددا من الشواهد التى قيدها أحد كبار اللغويين العـرب القدماء . فانه ان كان البلاغيون والنقاد لم يهتموا بالحكاية الصوتية ، فان اللغويين كما قلنا سابقا قد انتبهوا لها وأدركوا أهميتها فى اللغة ، وان كانت ملاحظاتهم كما شرحنا سابقا مقصورة بحدود علمهم على الكلمات المفردة كما وضعتها اللغة ، لا تتعداها الى أثر انتظامها فى فقرات وجمل كاملة .

فلننقل اذن عـددا من الشـواهد التى قيدها ابن جنى فى كتابه « الخصائص » فى باب كبير القيمة والمتعة سماه « فى امساس الألفاظ أشباه المعانى » . والقارىء الذى ينعم النظر فيما يقيده ابن جنى من شواهد وما يقدمه من تحليل ، ثم يعود الى ما قدمنا وحللنا من أمثلة شعرية ، ربما لا يتهمنا بالتجوز والاندفاع واطلاق العنان للخيال الجامح على غير أساس متين فى لغتنا وتراثنا الأدبى ، وربما يصير أكبر استعدادا لمتابعتنا فى أمثلة أخرى أكثر دقة وتفصيلا فى فصول قادمة .

بدأ ابن جنى بنقل قول الخليل فى وضعهم لفظ « صرّ » لصوت

الجندب ، ولفظ « صرصر » لصوت البازى ، كأنهم توهموا فى صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا صر ، وتوهموا فى صوت البازى تقطيعا فقالوا صرصر . ثم روى قول سيبويه فى المصادر التى جاءت على وزن فعلان لتدل بحركتها على الاضطراب والحركة . ثم أتبع ابن جنى هذا بعدد من استكشافاته الشخصية فى المصادر وكيف تلائم بصيغها الأفعال التى وضعت لها . ثم قال :

« فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب[1] عند عارفيه مأموم . وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها بها ويحتذونها عليها . وذلك أكثر مما نقدره ، وأضعاف ما نستشعره . من ذلك قولهم خضم ، وقضم . فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، والقضم للصلب اليابس ، نحو قضمت الدابة شعيرها ... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس ، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث . ومن ذلك قولهم النضح للماء ونحوه ، والنضخ أقوى من النضح ، قال الله سبحانه « فيهما عينان نضاختان » . فجعلوا الحاء لرقتها للماء الضعيف ، والخاء لغلظها لما هو أقوى منه . ومن ذلك القد طولا ، والقط عرضا . وذلك ان الطاء أخفض للصوت وأسرع قطعا له من الدال ، فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العرض ، لقربه وسرعته ، والدال المماطلة لما طال من الأثر ، وهو قطعه طولا ...

« أفلا ترى الى تشبيههم الحروف بالأفعال وتنزيلهم اياها على

---

(١) مستقيم . من قولهم اتلأب الطريق استقام وامتد .

احتذائها . ومن ذلك قولهم الوسيلة ، والوصيلة . والصاد كما ترى أقوى صوتا من السين ، لما فيها من الاستعلاء ، والوصيلة أقوى معنى من الوسيلة ، وذلك ان التوسل ليست له عصمة الوصل والصلة ، بل الصلة أصلها من اتصال الشيء بالشيء ، ومماسته له وكونه فى أكثر الأحوال بعضا له ، كاتصال الأعضاء بالانسان وهى أبعاضه ، ونحو ذلك . والتوسل معنى يضعف ويصغر أن يكون المتوسل جزءا أو كالجزء من المتوسل اليه ، وهذا واضح ، فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى ، والسين لضعفها للمعنى الأضعف » .

ثم يضرب ابن جنى على هذا الفرق بين الصاد والسين أمثلة أخرى ، مثل صعد وسعد ، وسد وصد ، والقسم والقصم . ثم يأتى بملحوظة أبرع وأدق بعد أن ساق الأمثلة الماضية السهلة ، فيقول :

« ومن ذلك تركيب « ق ط ر » و « ق د ر » و « ق ت ر » . فالتاء خافية متسفلة ، والطاء سامية متصعدة ، فاستعملتا لتعاديهما فى الطرفين ، كقولهم قتر الشيء وقطره . والدال بينهما ، ليس لها صعود الطاء ولا نزول التاء ، فكانت واسطة بينهما ؛ فعبر بها عن معظم الأمر ومقابلته ؛ فقيل قدر الشيء لجماعه ومحرنجمه [1] .. » .

ثم يتقدم ابن جنى الى قرائه برجاء ألا يسرعوا الى انكار دعاواه هذه قبل أن ينعموا فيها النظر (وهو رجاء نحب نحن أيضا أن تتقدم به الى قراء كتابنا هذا !) فيقول :

« فهذا ونحوه أمر اذا أنت أتيته من بابه ، وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله ، أعطاك مقادته ، وأركبك ذروته ، وجلا عليك بهجته ومحاسنه .

---

(١) احرنجم القوم أو الابل اجتمع بعضها على بعض .

وان أنت تناكرته ، وقلت هذا أمر منتشر ، ومذهب صعب موعر ، حرمت نفسك لذته ، وسددت عليها باب الحظوة به » .

ثم يبلغ ابن جنى أقصى براعته ودقته فى الملاحظات الآتية ، وهو نفسه يدرك أن بعض قرائه لن يستطيعوا أن يتابعوه فيها فهو يقول :

« نعم ومن وراء هذا ما اللطف فيه أظهر ، والحكمة أعلى وأنصع ، وذلك أنهم قد يضيفون الى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ، ترتبها ، وتقديم ما يضاهى أول الحدث ، وتأخير ما يضاهى آخره ، وتوسط ما يضاهى أوسطه ، سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود ، والغرض المطلوب . ومن ذلك قولهم « بحث » . فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء فيها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما اذا غارت فى الأرض ، والثاء للنفث والنبث للتراب . وهذا أمر تراه محسوسا محصلا ، فأى شبهة تبقى بعده ، أم أى شك يعرض على مثله ؟ » .

وابن جنى يريد بهذا أن يقول ان البحث عن شىء مختف فى الأرض يبدأ بضرب الكف على سطح الأرض ، وهذا يمثله صوت حرف الباء ، ثم يليه اختفاء الكف فى الأرض ، وهذا يمثله صوت حرف الحاء ، ثم يليه نبث التراب ونفثه ، وهذا يمثله صوت حرف الثاء . فترتيب الحروف فى مادة « بحث » يحكى ترتيب هذه الأفعال الطبيعية . ولكن سؤاله الذى ختم به هذه الملاحظة يدل فى حقيقته على أنه يشعر بأن القارىء ستظل به شبهة وشك فى ادعائه هذا ، لأنه غير متعود على مثل هذا النظر الدقيق والتحليل المفصل . وقارئنا الذى يعود الى ما قدمنا من أمثلة ، ويتتبع ما سنسوقه من أمثلة أكبر دقة ، سيشعر فيما نرجح

بنظير الشبهة والشك الذى توقعه ابن جنى من قارئه . على أن طريقتنا فى التحليل لا تختلف أساسا عن طريقته ، سوى أنه قصر تحليله على ترتيب الحروف فى الكلمة الواحدة ، ونظرنا نحن فى ترتيب الكلمات فى الجملة الكاملة والجمل المتتابعة . لكن دعنا ننظر فى أمثلة أخرى مما يقدمه ابن جنى على هذه الملاحظة الدقيقة :

« ومن ذلك قولهم شد الحبل ونحوه . فالشين بما فيها من التفشى[1] تشبه بالصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد ، ثم يليه احكام الشد والجذب ، وتأريب[2] العقد ، فيعبر عنه بالدال التى هى أقوى من الشين لا سيما وهى مدغمة[3] ، فهو أقوى لصنعتها وأدل على المعنى الذى أريد بها . ويقال شد وهو يشد . فأما الشـدة فى الأمر فانها مستعارة من شد الحبل ونحوه ، لضرب من الاتباع والمبالغة عـلى حد ما يقال فيما يشبه بغيره لتقوية المراد به .

« ومن ذلك أيضا جر الشيء يجره . قدموا الجيم لأنها حرف شديد ، وأول الجر مشقة على الجار والمجرور جميعا ، ثم عقبوا ذلك بالراء ، وهو حرف مكرر ، وكرروها مع ذلك فى نفسها[4] ، وذلك أن الشيء اذا جر على الأرض فى غالب الأمر اهتز عليها واضطرب صاعدا عنها

---

(١) تفشى الشين : أن هواء النفس عند النطق بها لا يقتصر فى تسربه الى الخارج على مخرجها ، بل يتوزع فى جنبات الفم • وهنا يراه ابن جنى شبيها باضطراب الحبل قبل تمام شده •

(٢) أرب العقد أحكمه •

(٣) أى مشددة أو مضعفة ، لوجود دالين أولاهما ساكنة تدخل فى الدال الثانية • ونحن نعرف من العلم الفونيتى الحديث ان الدال من أقوى الأصوات المسماة بالانفجارية •

(٤) يعنى ابن جنى ان حرف الراء فى حد ذاته فيه تلك الصفة التى شرحناها فى صفحة ٦٦ ، وأنه بالاضافة الى ذلك جاء مرتين فى الفعل « جر » • لأن الراء المشددة تتكون من رائين كما هو معروف ؛

ونازلا اليها ، وتكرر ذلك منه على ما فيه من التعتعة والقلق ، فكانت الراء لما فيها من التكرير ولأنها أيضا قد كررت فى نفسها فى « جر » و « جررت » أوفق لهذا المعنى من جميع الحروف غيرها » .

ثم يكرر ابن جنى احتجاجه لمذهبه ، بل يزيد فيدعى أن جميع ألفاظ اللغة الأمر فيها هكذا ، أى أنها وضعت مطابقة بصوتها لمعانيها ، وأننا اذا لم نر فى بعضها هذه الحكاية الصوتية فهذا عجزنا نحن عن أن ندرك حكمة الأولين الذين وضعوها ، فيقول :

« هذا هو محجة هذا ومذهبه . فان أنت رأيت شيئا من هذا النحو لا ينقاد لك فيما رسمناه ، ولا يتابعك على ما أوردناه ، فأحد الأمرين : اما أن تكون لم تنعم النظر فيه ، فيقعد بك فكرك عنه ، أو لأن لهذه اللغة أصولا وأوائل قد تخفى عنا وتقصر أسبابها دوننا ، أو لأن الأول وصل اليه علم لم يصل الى الآخر » .

ولا شك أن ابن جنى يبالغ حين يعتقد ان جميع ألفاظ اللغة قد وضعت حاكية بأصواتها لمعانيها . اذ بالاضافة الى أن بعض العلماء لا يوافقون على هذا ، ويرون للغة البشرية أصولا أخرى متعددة ، نجد ان اللغة — مهما يكن أصلها — تصل فى تطورها الى مرحلة تنقطع فيها عن هذه الحكاية ، وتضع فيها للأشياء والأفعال ألفاظا لا علاقة لها بأصواتها وهيئاتها . ولكن لا شك أيضا ان اللغة العربية ، لقربها من أصولها البدائية ، أغنى فى هذا الباب من كثير من اللغات الحديثة التى ازدادت بعدا عن أصولها . وأغلب ظننا أن بالعربية كثيرا مما يخفى علينا الآن ، كما سنعود فنذكر بعد قليل ، ولكن ننظر قبل ذلك فى رد ابن جنى على اعتراض مهم يتوقعه من كثير من القراء ، وذلك حين يقول :

« فان قلت : فهلا أجزت أيضا أن يكون ما أوردته فى هذا الموضع شيئا اتفق ، وأمرا وقع فى صورة المقصود من غير أن يعتقد ، قيل : فى هذا حكم بابطال ما دلت الدلالة عليه من حكمة العرب التى تشهد بها العقول ، وتتناصر اليها أغراض ذوى التحصيل . فما ورد على وجه يقبله القياس وتقتاد اليه دواعى النظر والانصاف ، حمل عليها ونسبت الصنعة فيه اليها ، وما تجاوز ذلك فخفى لم تيأس النفس منه ووكل الى مصادقة النظر فيه ، وكان الأحرى به أن يتهم الانسان نظره ، ولا يخف الى ادعاء النقض فيما قد ثبت الله أطنابه ، وأحصف بالحكمة أسـبابه » .

ولا شك ان ابن جنى يبالغ هنا أيضا ، فليست المسألة حكمة عامدة وضعت هذه الألفاظ الحاكية لمعانيها عن عمد وتفكير ، بل هى نزعة طبيعية تنشأ عن رغبة المحاكاة الغريزية ، ولعل هذه النزعة من أهم أصول اللغة وان لم تكن كما يرى بعض العلماء أصلها الأسبق . ونحن لا نزال نلاحظ هذه النزعة فى الأطفال حين يعبرون عن الشىء بتقليد صوته قبل أن يستطيعوا النطق باسمه اللغوى ، مثل الكلب والقط والحمار ، أو القطار والسيارة والطيارة . ودليل هذا ما أورده ابن جنى فى باقى هذا الباب من أسماء تحاكى أصوات الحيوان ومختلف أفعال الانسان ، وأمثلتها كثيرة فى كتب اللغة الأخرى (انظر مثـلا الباب العشرين فى الأصوات وحكايتها من كتاب فقه اللغة للثعالبى) .

لكن هذا الاعتراض الذى حاول ابن جنى أن يفنده ، يدعونا الى النظر فى اعتراض مماثل لابد أن كثيرين من قرائنا اعترضوه حين قرأوا ما قدمنا من أمثلة شعرية ، وقد يكررونه حين يرون أمثلتنا القادمة . فهل

نزعم أن أولئك الشعراء جاءوا بحكايتهم اللفظية — وبعضها دقيق غاية في الدقة — عن عمد ووعى وتلمس جاهد لأنسب الحروف والحركات والمقاطع والكلمات ؟

الذى يبدو لنا ان الرأى الصحيح يتوسط بين انكار المنكرين ، وبين مبالغة ابن جنى فى دعواه . فلا شك ان أصل هذه الوسيلة البلاغية فى الشعر ، مثل أصلها فى ألفاظ اللغة المفردة ، جاء عن غير عمد ، من مجرد صدق الشاعر وارهاف حساسيته وقوة تمثله لمعناه وانفعاله بعاطفته حين يحاول التعبير عنهما فى أدائه الشعرى . ولكن لا ننس أن التعبير الشعرى يقوم على قدر من العمد والوعى أكبر مما يوجد فى وضع الأوائل لألفاظهم المفردة محاكية لأصواتها الطبيعية . ولنتذكر هنا أن الشعراء الجاهليين أنفسهم عرف عن الكثيرين منهم أنهم كانوا ينظمون قصائدهم عن روية وتجويد ، وكانوا يعيدون النظر فيما نظموا فيهذبونه وينقحونه . وهؤلاء سماهم الأصمعى « عبيد الشعر » . فالأرجح أنهم اذا أعادوا قراءة ما نظموا فوجدوا فيه حكاية جاءت عن غير عمد ، فكروا فى تجويدها واتقانها وابلاغها درجة الكمال . هذا فيما نرى هو الأصل المزدوج لهذه الوسيلة البيانية فى الشعر القديم ، قدر منها استجابة طبيعية لحدة العاطفة وقوة تمثل المعنى ، وقدر يأتى من الروية واعادة النظر والتجويد .

ولكن مهما يكن الأمر فى أصل هذه الوسيلة البلاغية ومنشأها ، فانها لا شك موجودة فى تراثنا الشعرى ، غير مقتصرة على الألفاظ المفردة التى وضعتها اللغة . ولعلنا اذا أنعمنا النظر فى هذه القضية التى قدمناها ، وفيما تقدم وما سيأتى من أمثلة عليها ، لم نعد نتعجب من وجود هذه

الوسيلة البلاغية الجليلة فى شعرنا القديم ، بل حرى بنا أن نتعجب من طول اهمالها فى علوم بلاغتنا وفى نقدنا . وقد رأينا كيف يسلم ابن جنى بأن الكثير من هذه الحكاية الصوتية فى الألفاظ المفردة لابد أنه يخفى عليه وعلى معاصريه ، لا لأنهم لم ينعموا النظر فيه فحسب ، بل لأن للغة العربية أصولا وأوائل قد تخفى عنهم وتقصر أسبابها دونهم . وهو تسليم علينا نحن أيضا — بعد ابن جنى بألف من السنين — أن نردده بل أن نزيد تأكيده ، وبخاصة اذا لم نقصر نظرتنا كما فعل اللغويون القدماء على الألفاظ المفردة وأردنا أن ننظر فى محاكاة الجمل الكاملة بتعدد كلماتها وترتيب حروفها وحركاتها ومقاطعها ، وهو أمر أدق وأكبر تعقيدا . ولكن لعل لدى نقادنا فى عصرنا هذا مالم يتوفر لابن جنى ومعاصريه من العلم الدقيق المنظم بالدراسات اللغوية الصوتية والفقهية والمقارنة ، ومن النظرة النقدية الموسعة والحس الجمالى المرهف والخبرة بآداب انسانية أخرى . فلعل هذه الميزات المتاحة لنقادنا المحدثين تعوضهم ولو بعض العوض عما يحرمهم تطاول الزمن وبعد الشقة عن عصور الأدب القديم وبيئاته ، والجهل بكثير من العناصر الصوتية التى كان العرب الأوائل ينطقونها فى لغتهم .

نحب الآن أن نختم فصلنا هذا بمثالين شعريين نحاول بهما أن نزيد القارىء شرحا لما عنيناه حين قلنا ان نظرنا فى المحاكاة الصوتية ينبغى ألا يقتصر على الألفاظ اللغوية المفردة بل يتعداها الى تركيب الجمل الكاملة ، كما نحاول أن نزيد القارىء اقتناعا بأن الاقتصار على علوم البلاغة التقليدية لا يوصلنا الى التقدير الكامل للاجادة الفنية فى شعرنا القديم والانتشاء الكامل بنشوته الحقيقية .

فننظر أولا فى هذه الأبيات الثلاثة التى قالها تأبط شرا فى مدح ابن عم له :

قليل التشكى للمُهمّ يصيبه ... كثير الهوى شتّى النّوَى والمسالك

يظلّ بموْماةٍ ويمسى بغيرها ... جَحيشاً ويعْرَوْرى ظهور المهالك

ويسبق وفدَ الريح من حيث ينتحى ... بمنخرِق من شَـــدِّه المتدارِكِ

يصف ابن عمه بالصبر والجلد واحتمال الخطوب دون شكوى ، ويصفه بكثرة الأغراض وتعدد المقاصد ، فهو دائم الحـركة والقلق لا يستقر على حال ولا يطيل المكث فى مكان (وهذه صفة نمتها فيهم حياتهم البدوية المترحلة المستمرة التقلب) . حتى انه يقضى نهاره فى قطع موماة (وهى الفلاة التى لا ماء فيها) ، فاذا جاء عليه المساء وجده فى موماة أخرى . وهو يفعل هذا كله جحيشا أى وحيدا لا رفيق له فى أسفاره . وهو فى هذه الأسفار يعرض نفسه لكثير من المخاطر المهلكة فيركبها ولا يتهرب منها . ثم هو فى هذا التقلب الدائم سريع الحركة الى حد عظيم ، حتى انه بشده المنخرق المتدارك ، أى بعدوه السريع المتلاحق ، يسبق وفد الريح أى الدفعة الأولى المتقدمة منها .

اذا اقتصرنا على النظرة البلاغية التقليدية أو النقدية القديمة فماذا نرى فى هذه الأبيات ؟ سنلاحظ بسرعة الطباق — وهو الجمع بين معنيين متضادين — بين قوله « قليل » وقوله « كثير » فى البيت الأول ، والطباق الآخر بين قوله « يظل » وقوله « يمسى » فى البيت الثانى . وسنلاحظ الجناس الناقص بين قوله « الهوى » وقوله « النوى » فى البيت الأول . وسنلاحظ الاستعارة المكنية فى البيت الثانى اذ شبه المهالك بابل خشنة المركب شرسة الطبع ثم حذف المشبه به ودل عليه بذكر لازمه . وهو

الظهور . وسنلاحظ أنه فى البيت الثانى استعمل « جحيشا » ولم يستعمل « وحيدا » لأن اللفظ الذى استعمله أكثر غرابة وأقوى جشة فهو أكبر ملاءمة لمعناه ، كما سنلاحظ ان الفعل « يعرورنى » كما وضعته اللغة يحكى معناه الشديد الخشن ، يقال اعروريت الفرس اذا ركبته عريا ليس تحتك شيء ، فأصله من المصدر الثلاثى « عرى » ، وقد لاحظ اللغويون القدماء ان زيادة المبنى تحمل زيادة المعنى . وقد لاحظ ابن جنى نفسه فى بابه المذكور عددا من الملاحظات الجيدة فى المصادر المزيدة .

هذا فى أغلب الظن هو كل ما سنلاحظه اذا اقتصرنا على النظرة التقليدية . أما البيت الثالث فلن نبدى عليه ملاحظة ما ، مع انه أبرعها وأروعها جميعا ، كما سنرى ، لكن نسأل أولا هذا السؤال الذى لا يحفل به البلاغيون : لماذا لجأ الشاعر الى وسائله البديعية من طباقين وجناس ؟ أهذا لمجرد « تحسين الكلام » بعد أن استوفى الشاعر أحكام المطابقة وشروط البلاغة كما يدعى البديعيون عن كل الفنون البديعية ، أم كان استخدامه للطباقين والجناس جزءا أصيلا لازما من مقتضى مضمونه ، بحيث أن مضمونه لم يكن يتم أداؤه الشعرى بدون هذا الاستخدام ؟

فلنتذكر ان الفكرة الغالبة على هذه الأبيات الثلاثة هى كثرة تنقل الممدوح وسرعة تقلبه فى جنبات الصحراء . فاذا أنعمنا النظر فى الطباق بين « قليل » و « كثير » وبين « يظل » و « يمسى » ، وأرهفنا الاستماع الى الجناس الناقص بين « الهوى » و « النوى » بما فيه من اختلاف المقطع الأول القصير لكل من الكلمتين ، وهو الهاء المتحركة بالفتحة والنون المتحركة بالفتحة ، ثم ترجيع المقطع الثانى فى كل منهما ، وهو المقطع الطويل المفتوح « وى » الذى تختمه حركة طويلة ممدودة تسمح بانطلاق الصوت ، أدركنا ان هذه الوسائل اللفظية جزء عضوى حى فى

تصوير الحركة الدائبة القلقة المتقلبة التى يريد الشاعر أن يصف بها ابن عمه . فليس المراد بها مجرد تزويق اللفظ أو تحسين النغم .

ولكن نأتى أخيرا الى بيته الثالث المطرب ، ونقف أولا أمام جملته « ويسبق وفد الريح » . ليس فى هذه الجملة طباق أو جناس أو تورية أو أى وسيلة أخرى مما بحثه علماء البديع . وليس فيها تشبيه أو استعارة أو أى وسيلة أخرى من وسائل علم البيان التقليدى . ولا هى فيها مبحث من مباحث علم المعانى ، اللهم الا اذا أصر أحد المتفيهقين على أن يصدع رؤوسنا بثرثرة لا فائدة فيها البتة حول لزوم الوصل بالواو فى أول هذه الجملة . فماذا فيها ؟

فيها تصوير فائق مبدع بحروفها وحركاتها ، وترتيب مقاطعها وتواليها ، للحركة التى يصفها الشاعر ، والصوت الناشىء من هذه الحركة . فلننظر مليا فى هذا التصوير الصوتى .

فلاحظ أولا كيف قسم تأبط شرا جملته الى أربعة أقسام ، هى هذه :

ويس / بق وف / د الرى / ح .

القسم الأول يتكون من مقطع قصير فمقطع طويل مقفل ينتهى بالسين الساكنة . والقسم الثانى يتكون من مقطعين قصيرين فمقطع طويل مقفل ينتهى بالفاء الساكنة . والقسم الثالث يتكون من مقطع طويل مقفل ينتهى بالراء الساكنة « در » فمقطع طويل مفتوح ينتهى بحركة الياء الطويلة « رى » . أما القسم الرابع والأخير فيتكون من مقطع واحد قصير هو الحاء المتحركة بالكسرة .

فلننظر الآن فيما تصوره هذه الأقسام بمحض ايقاعها ، أى ترتيب

مقاطعها بين قصر وطول . نجد انها تتدرج فى بناء هذه الحركة المتزايدة التى تصدر من هذا العـداء السريع العدو ، حتى يخيل الينا اننا نراه يزيد سرعته مرحلة بعد مرحلة . فالقسم الثانى يزيد على القسم الأول مقطعا قصيرا . والقسم الثالث ، وان كان زمنه فى الايقاع العام يساوى زمن القسم الثانى ، (لأن المقطعين القصيرين والمقطع الطويل تساوى فى الكم المحض مقطعين طويلين) الا أن قدرا يسيرا من التفكير والاتنباه الى الموسيقى الداخلية يرينا أن الشاعر يريد منا أن نطيل فى قراءة المقطع الأول « در » بتكرار الراء « دررر » ، ويريد منا أن نطيل فى قراءة المقطع الثانى « رى » باطالة الحركة الممدودة « رىىى .. » . فان أردت دليلا على ما زعمناه من قصد الشاعر فلاحظ نطقنا فى حديثنا اليومى الحى وانظر كيف نمد من صـوتنا فى كلمة « طويل » فنقول « طو يـ يـ يل ! » حين نريد أن نؤكد صفة الطول لشىء ما . كذلك اشباعنا للحركات واطالتنا لها فى مثيل هذا الغرض فى ألفاظ أخرى .

القسم الثالث اذن يستغرق فى النطق الواقعى الحى اضعاف الزمن الذى يستغرقه القسم الثانى ، وان ساواه فى الكم العروضى . وهكذا صور الشاعر بهذه الأقسام الثلاثة المتعاقبة تزايد سرعة العداء فى عدوه مرحلة بعد مرحلة وتزايد هذه المراحل فى الطول واحدة بعد الأخرى ، وذلك من ازدياد حميه واندفاعه كلما مضى فى عدوه حتى يبلغ آخـر الشوط . وهذا ما تستطيع أن تلاحظه اذا شاهدت سباقا فى العدو فى واقع الحياة أو على الشريط السينمائى . فاذا جئنا الى القسم الأخير من الجملة وجدناه يتكون من مقطع واحد فقط ، مقطع قصير . ولا شك ان قارئنا يدرك الآن ماذا يصور الشاعر بهذا المقطع الواحد القصير المفاجىء . هو يصور بالطبع إنتهاء هذا العداء من عدوه هذا وبلوغه

هدفه الذى كان يقصده قبل أن تبلغه الريح السريعة نفسها ، فيقف هذه الوقفة المفاجئة التى يمثلها هذا المقطع القصير المفاجىء « ح » .

هذا عن « الايقاع » . لكن دعنا الآن ننظر فى « النغم » . فنتأمل انسجام هذا الايقاع مع صوت الحروف التى استعملها الشاعر ليختم بها كل قسم من أقسام جملته . فالقسم الأول ينتهى بالسين الساكنة . والسين من حروف الصفير ، بل السين العربية « عالية الصفير اذا قيست بها السين فى بعض اللغات الأوربية كالانجليزية مثلا »[1] . ولا شك ان صفيرها يزداد اذا وقفت عليها بالسكون فأعطيتها كل قيمتها الصوتية . أعد الآن قراءة هذا القسم « ويس » ، واستمع كيف تمثل السين الساكنة فى آخره الصوت الذى يصدر عن جسم العداء اذ يحتك بالهواء فى عدوه السريع .

والقسم الثانى « يق وف » ينتهى بالفاء الساكنة . والفاء حرف عالى الحفيف ، ويزداد حفيفها بالطبع اذا وقفنا عليها بالسكون . والفاء هى الصوت الذى نصدره من شفاهنا حين نريد أن ننفخ بأفواهنا نفخة قوية لنطفىء بها شمعة أن نؤجج نارا . فهى اذن أقرب الحروف اتصالا بالنفخ . وقد اعتقد ابن سينا أنها هى الصوت الطبيعى الذى يصدر من حفيف الأشجار . واستعمال الشاعر لها ساكنة فى آخر قسمه الثانى يمثل كتلة الريح التى يقرنها بعدو ممدوحه . فاذا كانت السين الساكنة فى آخر القسم الأول قد مثلت صوت الهواء الصادر من احتكاك الجسم به ، فالفاء الساكنة فى آخر القسم الثانى تمثل كم هذا الهواء . وكلما زادت سرعة الجسم زاد كم الهواء الذى يحركه .

---

(١) ابراهيم انيس ، « الأصوات اللغوية » ، ص ٦٤ .

الآن نأتى الى المقطعين الطويلين اللذين يتكون منهما القسم الثالث من الجملة . أولهما « در » يتكون من حرف الدال الانفجارى ، فحرف الراء ذى التكرار ، وقد شرحنا من قبل صفة التكرار هذه فى الراء العربية ، وبخاصة اذا قورنت بالراء الانجليزية . الا أن هذا التكرار يتضاعف حين نرى الراء مشددة ، فالراء الثانية قد بدأت المقطع الثانى ، وهذا المقطع الثانى يتكون منها ومن الحـركة الطويلة الممدودة التى تعقبها . وبهذا يتوصل الشاعر الى شيئين ، أولهما انه يصور قوة انفجار هذه الريح المنبعثة وشدتها ، وثانيهما أنه يصور انطلاقها الى مدى بعيد فى أطراف الصحراء . تذكر فى هذا الصدد ما قلناه فى حديثنا عن ايقاع الجملة حين شرحنا كيف يجب علينا أن نطيل من الزمن الذى يستغرقه النطق بهذين المقطعين حتى يزيدا على مجرد الكم العروضى .

وأخيرا نأتى الى المقطع الواحد القصير الذى يكون القسم الرابع والأخير من هذه الجملة . والحاء من حروف الحلق ذات الحفيف . والحاء العربية من أصعب الأصوات نطقا على غير الناطقين بالعربية ، فهم يبدلون بها الهاء الا بعد تدريب طويل . والشاعر يصور بهذا الحرف الحلقى حدة الريح ، بعد أن صور صفيرها وكتلتها وقوتها وانطلاقها . وتحريكه للحاء بهذه الكسرة القصيرة يمثل كما قلنا الانتهاء المفاجىء للحركة عند بلوغ آخر الشوط بعد كل ما صور من صفيرها وضخامتها وانفجارها وقوتها وسرعتها وحدتها .

هذا تحليلنا لهذه الجملة الشعرية البليغة ، وهذا تعليلنا لـ «بلاغتها» . لكن هذا التحليل الطويل الذى قمنا به ليس إلا نصف المعركة ، والنصف الآخر على القارىء أن يقوم به هو نفسه ، وهو « تركيب » ما حللناه . فاذا كنا قد حللنا الجملة الى عناصرها الدقيقة من حروف وحركات

ومقاطع ، ومن ايقاعات وأنغام ، فان على القارىء الآن أن يركب كل هذه الملاحظات الجزئية المنفصلة فى وحدة منسجمة ، وذلك بأن يقرأ الجملة ويكرر قراءتها مرارا عديدة ، قراءة جاهرة ، يجيد فيها الانصات الى تتابع عناصرها وتآلفها وتركبها فى اصدار الأثر المتكامل لموسيقاها الشعرية ، غير فاصل بين الجانب اللفظى والجانب المعنوى لهذه الموسيقى . فان لبى رجاءنا فلعله ينتهى الى أن يسلم بأن تأبط شرا فى جملته هذه لم يصف رجلا سريع العدو فحسب ، بل هو قد أرانا حركة هذا الرجل وأسمعنا صوت حركته ، وهو قد أثار فى جملته الشعرية ريحا قوية حادة سريعة تطبع على خيالنا الشعرى أثرا فنيا عظيم المحاكاة للأثر الواقعى الذى تحدثه الريح القوية الحادة السريعة فى حقيقة التجربة الفعلية . أما اذا لم يستجب القارىء لندائنا وترك جميع تحليلاتنا حيث هى دون تركيب يقوم هو به ، فكل ما نستطيعه هو أن نحيله الى رجاء ابن جنى الذى تقدم به الى قرائه وكرره وألحف فيه وحذر قراءه من عدم تلبيته . وهل فعلنا نحن شيئا أكثر فى حقيقته من أن وسعنا نظرة ابن جنى حتى تشمل الجملة الكاملة ولا تكتفى بالألفاظ المفردة ؟ وقارئنا قد أدرك الآن ولا شك لماذا وضعت اللغة للريح هذا اللفظ « ريح » ، حتى يمثل برائه ذات التكرار ويائه الممدودة ذات الطول وحائه ذات الحدة الحلقية والحفيف صوت الريح واستمرارها وحدتها وحفيفها . لكن براعة تأبط شرا هى انه وضع هذا اللفظ الذى سبقت اللغة الى تكوينه فى خير موضع يعطيه أتم قيمته الصوتية والمعنوية .

فلننظر الآن فى بقية البيت ، لنرى كيف يلتقط حرف الحاء فى قوله « من حيث » وقوله « ينتحى ». صوت الحاء فى « الريح » ويرجعه ترجيعا يحكى به صدى تلك الريح العاصفة التى أثارها فى جملته

السابقة ، كأن الصحراء لا تزال تتردد جوانبها بآثار تلك الريح . وهذا مثل آخر على الوظيفة العضوية لترديد الحرف الواحد ، وهي كما ذكرنا وسيلة لم ينتبه اليها علماء البديع القدامى على كثرة ما دونوا من فنون البديع . ثم نأتى الى قوله « بمنخرق » لنلاحظ كيف تحكى هذه الكلمة معناها بايقاعها . والعدو المنخرق هو الذى لا يضبط من سرعته وشدته كما تنخرق الريح الشديدة . فتأمل كيف يؤدى تتالى المقاطع فى هذه الكلمة الطويلة هذه الحركة المضطربة الشديدة الاهتزاز والتأرجح والقلقلة . ولا تهمل أثر الخاء القريبة المخرج من الحاء فى التقاط صداها مرة أخرى . أما كلمة « شده » فقد أغنانا ابن جنى عن تحليلها بما نقلناه عنه من تحليله للفعل « شد » ، ولا شك ان الشد بمعنى العدو القوى مأخوذ من الشد بالمعنى المعروف ، لأن العداء يبذل جهدا عنيفا متزايدا فى مضاعفته لسرعته من مرحلة الى مرحلة . فاذا وصلنا الى كلمته الأخيرة « المتدارك » سهل علينا أن نرى فيها أيضا كيف تمثل بتتابع مقاطعها ما تعنيه من السرعة المتلاحقة التى يتبع بعضها بعضا ، ولهذا وضعت اللغة مصدر التفاعل للأفعال تدارك وتلاحق وتدافع وتتابع وأمثالها . ولكن على القارىء هنا أيضا أن يركب هذه التحليلات لألفاظ الشطر الثانى كما سألناه أن يركب ألفاظ الشطر الأول ، ثم عليه أخيرا أن يجمع الشطرين أحدهما بالآخر ليجيد الاستماع الى الموسيقى الشعرية المتكاملة الناجمة من تتاليهما .

* * *

أما مثالنا الثانى فنأخذه من شاعر جاهلى آخر فى موضوع مختلف تماما ، وهو قول علقمة بن عبدة فى وصف مجلس الشرب والغناء :

قد أشهد الشَّرْبَ فيهم مِزْهَرٌ رَنِمٌ ... والقومُ تصرعهم صَهباء خُرطوم

كأسُ عزيزٍ من الأعناب عتقها ... لبعض أحيانها حانِيَّةٌ حُوم

فلنبدأ بفهم الشرح اللفظى للكلمات ، ثم محاولة الدخول بعاطفتنا الفنية فى عالم اللهو الزاخر الذى يصوره الشاعر . فالشرب هم القوم الشاربون ، جمع شارب ، لكن عليك أن تدرك ان هذا اللفظ القصير كانت له شحنة قوية فى عواطف الجاهليين وخيالهم (وسنشرح موضوع شحن الألفاظ فى فصل قادم) ، فهؤلاء الشاربون الذين يفخر الشاعر بمنادمتهم ليسوا أى مجموعة من الناس من كل من هب ودب ، بل هم من الفتية العرب الأحرار ذوى النسب القبلى الرفيع والحسب والغنى ، اجتمعوا لكى ينهبوا ملذات الحياة الى أقصى حد يمكنهم منه غناهم ويقويهم عليه شبابهم العارم . والمزهر العود ، والرنم المترنم بصوت فيه تطريب أى تنويع للنغم . والصهباء خمر من عصير عنب أبيض ، والخمر الخرطوم أول ما ينزل من العنب قبل أن يعصر أو يداس بالأقدام ، فهى أصفى الخمر وأقواها فعلا ، تتقطر وحدها من العنب الذى تم نضجه ، وهى أيضا أغلاها ثمنا . وقيل الخرطوم أول ما ينزل من الخمر عندما تصب ، فهى الطبقة العليا الصافية الخالصة من الرواسب . لا غرو أن صرعتهم هذه الخمر أى استولت على عقولهم .

أما البيت الثانى فيحمل أقوى اعتزاز بهذه الخمر النفيسة الغالية المتخيرة . فهم لغناهم لا يشربون خمرا عادية رخيصة من التى يحصل عليها بسهولة وتشرب فى أى يوم عادى من أيام السنة . بل هم يشربون خمرا صنعت من كرمة عنب عزيزة ، أى نادرة المثال فى نفاستها ، كما يتخير أحدنا شتلة المانجة الغالية ليزرعها فى حديقته . وبعض الشراح القدماء

يقولون ان « عزيز » معناها ملك ، فهى اذن خمر ملوكية يشربها الملوك لا السوقة ، لكننا نفضل أن نجعل « عزيز » مرتبطة بالأعناب ، ونرى فى نفاسة كرمتها اعزازا كافيا لها ، خصوصا لأننا اذا فصلنا « من الأعناب » عن « عزيز » وعلقناها بـ « كأس » كان قوله انها خمر عنب تقريرا باهتا . هذه الخمر على أى حال لم تصنع صنعا سريعا ولم تشرب بعد عصرها بأيام أو أسابيع قليلة ، مثل « البوظة » وغيرها من الخمور الرخيصة ، بل أديمت فى دنها بعد أن عصرت حتى يتم تعتيقها ويقوى فعلها . ثم هى لم تصنع لتشرب فى مناسبات عادية ، بل احتفظ بها « لبعض أحيانها » أى لمناسبات هامة من حفل كبير أو فصح أو نيروز أو عيد آخر من أعياد النصارى أو الفرس (وعليك أن تعرف ان أجود الخمر فى الجاهلية كانت من صنع الروم أو الفرس ، ومن هاتين الأمتين كان تجارها الذين يطوفون بأحياء العرب ويقصد حوانيتهم أغنياء العرب) . وقوله هذا يذكرنا بما نقرأه فى الروايات والسير الافرنجية الحديثة ، حين يريد الأرستقراطى الغنى أن يحتفل بحدث كبير فيرسل رئيس خدمه الى قبو القصر ليحضر له خمرا صنعت فى زمن نابليون أو عصر آخر من العصور الماضية .

ثم من صنع هذه الخمر ؟ قد صنعها « حانية » أى قوم خمارون نسبوا الى الحانة ، وهذا اللفظ العربى مشتق فيما يبدو من اللفظ الفارسى « خان » . ومعنى هذا انهم محترفون متخصصون فهم يصنعون أجود الخمر وأغلاها ثمنا ، ليست هذه الخمر اذن « صنعة بلدى » أو « صناعة محلية » على أيدى بدو غير حاذقين من سكان الصحراء . وهؤلاء الحانية « حوم » وهو لفظ مخفف من حوم بضمتين جمع حائم ، أى هم

يحومون فى مجلس الشراب هذا ويطوفون فيه باستمرار ملبين رغبات رواده من شباب العرب الشرفاء الأغنياء .

ألفاظ البيتين جميعها كما رأيت محتشدة بالمعانى المكثفة المتداعية ، فان شئت أن تزداد دخولا فى هذا الجو اللاهي الذى يخلقه الشاعر وتعاطفا فنيا مع رواده ، فلا مناص لك من أن تدقق النظر فى الأداء الصوتى الذى استخدمه الشاعر ، لأن « الألفاظ » بكل خصائصها هى وسيلة الشعر الوحيدة لخلق عالمه الفنى الخاص . عد اذن الى أول البيتين واستمع أولا الى هاتين الشينين المرددتين فى قوله « اشهد الشرب » ، وكرر النطق بهذه الجملة بضع مرات حتى تزداد اتنباها الى قيمتهما التنغيمية ، ولاحظ انهما فى الحقيقة ثلاث شينات إلا اثنتان لأن لام التعريف قد قلبت شينا وأدغمت فى شين « شرب » . وهذه القيمة الجرسية لا تقتصر على الحلاوة الموسيقية التى يحدثها تكرار الحرف المتردد ، بل تأمل الآن كيف تمثل الشينات الثلاث ما يشيع فى جو هذا المجلس المائج اللاهى من « الشوشرة » أو « الوش » ، أو الجلبة المختلطة الناجمة عن اختلاط الأصوات المختلفة التى يعج بها المجلس ، من حديث وضحك وصياح وموسيقى وغناء . فهناك ندامى يتفاكهون ويتداعبون ، وشارب يصيح بالساقى أن يسعفه بمزيد من الخمر ، وساق يصيح ملبيا مطمئنا هذا الذى يدعوه ، وقيان — أى جوار مغنيات — يتغنين ويعزفن على آلاتهن الموسيقية . وما الى هذا مما يمتلىء به مثل هذا المجلس اللاهى الطروب . فهل دخلت مرة مثل هذا المجلس وهو فى أتم نشاطه ومرحه فاستمعت الى هذا الضجيج العام المختلط أو « الوش » ؟ أولا ترى الآن كيف تصور تلك الشينات الثلاث ذلك الوش أجود تصوير ؟ تذكر فى هذا الصدد ما قيده سيبويه ونقله عنه

ابن جنى من صفة « التفشى » التى لحرف الشين ، وهى توزع هواء النفس عند النطق بها فى جنبات الفم ، وعدم اقتصاره على مخرجها .

لكن تعال الى الجملة الثانية من الشطر الأول « فيهم مزهر رنم » ، وانصت أولا الى قوله « مزهر رنم » وتدبر حروفه وحركاته ومقاطعه ، تجده لم يكتف بأن يذكر لك أن هذا المجلس قد انعقد حول عود يترنم ، بل هو قد وضع فى شطره بالفعل عودا يترنم بأعذب الأنغام . كرر قوله « مزهرن رنمن » بضع مرات متغنيا بصوتك ، فالشاعر يريدك أن تترنم بهذه الجملة ، وراقب اختياره للحروف وما تحدثه من الرنين والتجاوب والصدى والتقاط النغم وتكراره . تأمل فى وضع الميمين الشفويتين المجهورتين احداهما فى أول الكلمة الأولى والثانية فى أول المقطع الأخير من الكلمة الثانية . ولاحظ ان أولاهما قد جاءت بعد الميم الخاتمة لكلمة « فيهم » فتضاعف أثرهما الموسيقى الناشىء من ضم الشفتين ودفع الهواء فى مجرى التجويف الأنفى مصدرا هذه الهمهمة . ألا ترى انك حين تريد أن تترنم بلحن موسيقى دون أن تنطق بكلماته تفعل مثل هذا فتضم شفتيك وتهمهم باللحن من أنفك مقطعا اياه ومرجعا له مع تردد ايقاعات اللحن وأنغامه .

ثم تأمل حدة الزاى ذات الصفير اذ تأتى بعد هذه الهمهمة المكتومة فتنفرج الشفتان بعد اطباقهما وينطلق الهواء من الفم اذ يقرع اللسان الأسنان . ثم تليها الهاء الهوائية الرقيقة المهموسة ، ثم الراء ذات التكرار ، ثم نون التنوين الملحق بآخر الكلمة « مزهر » . فاذا جئت الى كلمة « رنم » وجدت الراء قد تكررت مرة أخرى ملتقطة جرس الراء السابقة ومرددة اياه ، ثم تلتها نون أخرى التقطت هى أيضا جرس نون التنوين

ورددته ، ثم ميم جاوبت الميمين السابقتين ورجعت جرسهما ، ثم نون ثالثة جاءت فى التنوين الملحق بالكلمة فكررت جرس النون للمرة الثالثة وختمت الجملة الموسيقية بالرنين المتجاوب .

ومن هذا يتضح لك ان الصوتين الغالبين فى هذه الجملة الموسيقية هما صوت الميم وصوت النون ، اذ كرر كل منهما ثلاث مرات . أما نغم الميم وملاءمته للهمهمة فقد شرحناه ، وأما نغم النون فواضح انها أكثر الحروف تصويرا للرنين ، ولهذا وضعت فى الفعل « رن » . وعليك أن تعرف بعد هذا أن كلا النون والميم حرف أغن ، أى فيه غنّة . والأصوات الأخرى أصوات ثانوية مساعدة ، يتكرر بعضها مرتين ويأتى بعضها مرة واحدة . ولكن عليك الآن أن تقوم بالتركيب بعد أن قمنا نحن بالتحليل ، فتكرر النطق بالجملة مرات عديدة ، ملاحظا ان الشاعر يريدك أن تتغنى بها مترنما لا أن تقرأها مجرد قراءة ، اذ ذاك بعد تكرار الترنم يتبدى لك سحرها القوى ودقتها التصويرية الفائقة .

فان كانت ملاحظاتنا التحليلية هذه لم تفعل شيئا سوى أن زادت المسألة عليك تعقيدا واضطرابا ، أو لم تحملك الا على الرفض والانكار ، فلنبذل محاولة أخرى نرجو أن تسهل عليك الجهد المطلوب وأن تخفف من انكارك . ابدأ هذه الجملة من آخرها فترنم أولا بكلمة « رنمن » بضع مرات ، ملاحظا أن تطيل فى ترديد نون التنوين حتى تستغرق زمنا أطول : رنمن ن ن ن ن ... وسرعان ما يتضح لك لماذا وضعت العربية هذه الكلمة لهذا المعنى برائها ونونها وميمها . ونحن الآن نفعل نظير هذا حين ندندن أو تنتنن بلحن ، فنقول : ترن ترن ترون ترن . أو نقول : ترم ترم تردم تررم .

والآن أضف الى هذه الكلمة المقطع الأخير من الكلمة التى تسبقها ، وترنم بضع مرات بهذه المقاطع : رن رنمن ن ن ن ... رن رنمن ن ن ن ... ثم أعد الترنم مضيفا الهاء التى تسبق « رن » : هرن رنمن ن ن ن ... ثم أضف الآن المقطع « مـز » وكرو الترنم ملتفتا الى صفير الزاى وما يدخـله على النغم من تنويع رائع . والآن أضف الكلمة الأولى « فيهم » ملتفتا بنوع خاص الى ما يحدث من ادغام الميمين ، وترنم أخيرا بالجملة كاملة ، وما نخالها الا ستسكرك بحلاوتها التنغيمية وتفتنك بدقتها التصويرية .

فان كنا قد أثقلنا عليك بهذا كله ولم نظفر منك الا بالسأم والسخط ، فتذكر أيها القــارىء الكريم اننا نحاول محاولة صعبة جـدا ، وهى أن نحمل اليك بواسطة الكلمة الصامتة المطبوعة على الورق الأخرس ارشادات واسطتها الطبيعية الصحيحة هى الاستماع بالأذن الى الصوت المنطوق فى محاضرة شفوية أو اسطوانة مسجلة . فهذه هى حـدود الكتاب المطبوع اضطرتنا الى هذه الاطالة ولا نملك منها خلاصا ، ولو كانت لدينا الوسيلة الى اسماعك كيف يجب أن تنطق بهذه الجملة وتترنم بها لما احتجنا منك الا الى دقيقة واحدة أو بعض دقيقة . وكل ما نستطيع أن نؤكده لك هو أن الذين سمعونا ننطق بالجملة كانوا دائما يقتنعون بما ندعيه لها اقتناعا سريعا ويطربون لها طربا عظيما .

ولكن ندع الشطر الأول من هذا البيت ونأتى الى شطره الثانى ، لنرى كيف يتبدل النغم فجأة ، اذ يشتد اللفظ اشتدادا لا خفاء فيه ولا حاجة الى اطالة التحليل له . ولكن تأمل كيف تأتى الصادان المطبقتان المردفتان فى قوله « تصرعهم صـهباء » وكأنهما تجاوبان الشـينين

المتفشيتين المرددتين فى قوله « اشهد الشرب » . والصاد من أصــوات الاطباق (وهى الصاد والطاء والظاء) وهى أصوات مفخمة ذات وقع قوى على الأذن ، وأنت تذكر ما قاله ابن جنى من أن الصاد حرف قوى فيه استعلاء . وتأمل هــذا اللفظ الغليظ الطويل « خرطوم » الذى تتوسطه الطاء المطبقة والذى لم يأت له نظير فى طوله وبنائه الصعب فى الشطر الأول ، والشطر الأول قد تكوّن كله من كلمات قصيرة خفيفة سريعة . وفكر الآن كيف ينسجم فى الشطر الثانى هذا الجرس القوى الغليظ الملىء بحروف الاطباق مع مضمونه القوى ، فهذه الخمر الخرطوم التى يشربونها هو أجود الخمور وأنفسها وهى أقواها فعلا ، فهى اذن أشدها صرعا لهؤلاء الشاربين . وضخامة الجرس فى الشطر الثانى تزداد بالطبع بالمقارنة الى ما فى جرس الشطر الأول من رقة وليونة وعذوبة ترنيم .

فان كنت قد رأيت عجبا فى البيت الأول أو فى تحليلنا له ، فان عجبك سيزداد اضعافا حين تأتى معنا الى البيت الثانى :

كأس عزيز من الأعناب عتقها ... لبعض أحيانها حانية حوم

فتسمعنا ندعى لك ان الشاعر فى هذا البيت لا يتحدث عن الخمر فحسب ، بل يذيقك فى بيته طعم هذه الخمر ! فان كان فى بيته السابق قد خاطب حاسة السمع فيك ، فهو فى بيته هذا يلمس فيك حاسة الذوق ، ان أحسنت قراءة البيت وأحسنت لوكه فى فمك .

تذكر أولا ان جميع المعانى فى هذا البيت تتعاون على الاشادة بنفاسة هذه الخمر وجودتها وطول تعتيقها وحسن تخيرها . والخمر كلما جادت وعتقت زاد طعمها قوة وتركيزا ، فلم يستسغه ولم يحتمــله الا أكثر

الشاربين خبرة بها ، وقدرة عليها ، وتعودا على ارتشافها . وهذه حقيقة نعرفها من الانتاج الأدبى الغزير الذى كتب عن الخمر ، فى الأدب العربى وفى الآداب الغربية ، فلسنا نحتاج الى أن نكون قد خبرناها خبرة عملية . فان لم نكن ممن خبروها هذه الخبرة العملية ، فهذا بيت علقمة يقدم الينا بديلا فنيا نستطيع أن نتذوقه حلالا رائعا مثيرا ، بل لعل فعله الفنى لدى ذى الذوق الفنى الصافى أكبر لذة من طعم الخمر لشاربيها المدمنين !

تأمل هذه العينات الأربع التى تتوالى فى قوله : عزيز ، أعناب ، عتقها ، بعض ... أفتحسب هذه العينات الأربع قد جاءت عبثا ؟ بل هى تمثل مرارة الخمر الجيدة المعتقة فى الفم . فالعين ، هذا الصوت الحلقى المجهور الذى يخرج من وسط الحلق ، هى أقوى الحروف العربية تمثيلا للطعم المر . وهى الصوت الذى ننطق به حين نحاول أن نعبر عن استشناعنا لطعم الدواء المر : « ا ع ع ع ! » والانجليز أيضا ، على ضعف الحروف الحلقية فى لغتهم ، يصدرون صوتا قريبا منه فى تعبيرهم المشهور عن المرارة والاستشناع : ! UGH . لكن تذكر ان هذه المرارة التى يستشنعها منا من لا يشربون الخمر ، هى بعينها ما يفتن الشاربين أقوى فتنة ويعطيهم أكبر لذة ، ولو قدمت لهؤلاء خمرا حلوة الطعم لاستشنعوها واستعاذوا منها وبصقوها كارهين . تذكر هذا اذن اذا كنت قد حاولت مرة أن تذوق رشفة من الخمر فاستبشعت طعمها وأسرعت ببصقها متعجبا من أولئك المجانين الذين يستسيغون هذا الطعم الكريه ...

ثم تأمل ، بعد تلك العينات الأربع ، هذه الحاءات الثلاث التى تتوالى فى قوله : أحيانها ، حانية ، حوم . أفتحسبها هى الأخرى قد جاءت عبثا ؟ بل الحاء هى الصوت الحلقى المهموس الذى يناظر صوت العين الحلقى المجهور ، يخرجان من نفس المخرج لولا جهر أحدهما وهمس

الآخر . فان كانت العين تمثل مرارة الخمر ، فالحاء تمثل حدتها . والحاء هي الصوت الذى نصدره من حلوقنا حين نذوق شيئا حادا لاذع الطعم ، فنتنحنح محاولين أن نخفف من حدته ونحرر حلقنا من لذعه ، قائلين « اح ح ح ح ! » حين نذوق طعم الشطة مثلا ! [١] .

أعد الآن قراءة هذا البيت ، وأطل النظر فى عيناته الأربع وحاءاته الثلاث ، ودعنا نسألك الآن فى الحاف واصرار : أتحسب هذه الأحرف الحلقية السبعة قد جاءت هكذا متوالية هذا التوالى بغير ارتباط عضوى قوى بمضمون البيت من فكرة الشاعر وانفعاله ؟ ان أصر القارىء بعد هذا كله على أن يقول ان هذه الأحرف السبعة شىء عارض لا أهمية له فى ربط المضمون والأداء ربطا عضويا ، فلا حيلة لنا الا أن نردد ما قاله ابن جنى لقرائه الذين يصرون على رفض ملاحظاته عن تأدية الألفاظ بأصواتها لمعانيها ...

ولكن ما معنى تأكيدنا هذا ؟ هل معناه اننا ندعى أن هذا الشاعر الجاهلى قد جاء بجميع حروفه السبعة عامدا ؟ هل نعنى أنه جلس يفكر فقال لنفسه : « أريد ان أمثل لسامعى طعم الخمر المرة الحادة ، فلأنظرن فى الحروف العربية ولأختارن أكبرها انسجاما مع المرارة والوحدة . اذن أختار العين للمرارة وأختار الحاء للحدة . فلأبحث الآن عن ألفاظ عربية تتكرر فيها العين والحاء وتتوالى » .

لسنا نعنى هذا ، وليس فى كل ما قلناه ما يعنى هذا ، بل المسألة

---

(١) تعجبنى فى هذا المجال القصة التالية التى قرأتها فى شرح التبريزى لحماسة ابى تمام : « بايع رجل من العرب أن يشرب علبة من لبن حليب ولا يتنحنح ، فشرب بعضها ، فلما جهده الأمر قال : كبش أملح . فقيل له ماهذا ؟ تنحنحت ! فقال : من تنحنح فلا أفلح ! » (شرح المقطوعة رقم ٤ من باب الحماسة) .

فى أساسها هى أنه شـاعر صادق التجربة ، مشبوب العاطفة ، قوى الانفعال ، يتمثل معانيه وعواطفه تمثلا مرهفا حيا نابضا . فهو اذ ينظم هذا البيت لا ينظمه بتفكير بارد ، بل ينظمه بكل عاطفته واحساسه وأعصابه ، فهو يتذكر طعم الخمر ويتمثله فى حلقه تمثلا قويا عظيم الحساسية ، فتأتى ألفاظه الأولى منسجمة مع انفعاله انسجاما طبيعيا رائع الصدق ، وتنساق الى لسانه الحروف والحركات التى تجاوب بخصائصها الصوتية ظلال أفكاره ونبرات عاطفته . لكنه بالاضافة الى هذه الموهبة الطبيعية التى تميز الشاعرية الصادقة من غير الصادقة ، فنان ذواقة ذو دربة وخبرة وبصيرة فنية ، فهو حين يعيد النظر فى شعره يرى مدى توفيقه فى أداء مضمونه ويحب أن يزيده تجويدا واتقانا ، فيغير من بعض الألفاظ ويعدل من بعض التراكيب ، وليس غرضه من هذا مجرد التحلية والتزويق ، بل هدفه أن يزيد أداءه اللفظى دقة انسجام مع المضمون الذى أراد تأديته ، مجتهدا فى ابلاغ أدائه حد الكمال التصويرى الذى يستطيعه . فلعله أول ما نظم بيته كان قد قال : كأس نفيس من الأعناب . فلما أعاد النظر فيه ولاحظ العينات الثلاث التى جاءت فى قوله : « من الأعناب عتقها لبعض » ، ولاحظ انسجامها مع مرارة طعم الخمر التى كان يتمثلها فى حلقه وهو ينظم البيت ، رأى أن يزيدها عينا رابعة ، فحول « نفيس » الى « عزيز » . أو لعله أول ما نظم البيت كان قد قال : عتقها لبعض أوقاتها . فلما أعاد فيه النظر لاحظ الحائين اللتين وردتا فى قوله « حانية حوم » ، ورأى انسجام جرس الحاء مع حدة طعم الخمر ، فرأى أن يردد هذا الجرس ترديدا ثالثا ، وحول « أوقاتها » الى « أحيانها » .

وهذا فرض منا نضربه لمجرد التمثيل ، ولكننا نعرف معرفة اليقين

ان مثيل هـذا التنقيح والتجويد يحدث كثيرا عـلى أيدى شعرائنا المعاصرين ، والروايات المتعددة التى يرويها قدماء الرواة لمختلف أبيات الشعر القديم يعود عدد منها فى أغلب الظن الى تعديلات أدخلها الشاعر نفسه على نصه الأول . ومثل هذا ثابت فى الشعر الغربى أيضا يشهد به ويسجله ما نشره الشعراء من الطبعات الأولى لدواوينهم ، وما خلفوه من مسودات قصائدهم . والشعراء الجاهليون كما أشرنا من قبـل لم يكونوا ينظمون أشعارهم بالبداهة والمباشرة الارتجالية التى يظنها بعضنا ، بل كانوا — أو كان كبارهم والمشهورون منهم على الأقل — يمارسون من المعاناة والمراجعة والتجويد نصيبا يقل ويكثر ، جعل الأصمعى يسميهم « عبيد الشعر » . فهذا تعليلنا لتلك البراعة الأدائية البعيدة فى المحاكاة الصوتية الدقيقة التى رأينا بعض أمثلتها فيما مضى ، وسنرى لها أمثلة أخرى فى فصول قادمة .

* * *

ملاحظة أخرى نحب أن نختتم بها هذا الفصل ، ونريد بها أن نزيل نوعا من اللبس ربما ينشأ من تحليلاتنا ما مضى منها وما سيأتى .

لسنا نعنى ان الحكاية الانفعالية التى ذكرناها لحرف ما يصدر منه فى كل مرة يرد فيها هذا الحرف فى كلمة من كلمات اللغة ، ولا فى كل حالة يستعمل فيها أحد الشعراء هذه الكلمة . بل تنشأ هذه الحكاية من وضع الحرف فى موضعه المعين من الجمل الشعرية التى صاغها الشاعر ، أو من تردده فى كلمات متجاورة أو متقاربة ، منسجما مع الحالة العاطفية المعينة التى كان فيها الشاعر .

حقا ان كل حرف من حروف اللغة له صفة صوتية معينة ودرجة وحدة معينتان ، تنشأ من مخرجه من مختلف مخارج الجهاز الصوتى ، وسرعة

توالى الذبذبات الصوتية التى تتجه ، ومدى اتساع الذبذبة أو ضيقها .
وبهذه العوامل تختلف الحروف فى صفتها الصوتية المسموعة ، وفى نصيبها من الحدة والعمق ، ومن الوضوح والخفوت ، وتنقسم الى مجهورة ومهموسة ، والى انفجارية ورخوة ومائعة ، وتكون منها الأصوات الساكنة وأصوات اللين أو الحركة وأشباه أصوات اللين ، وتسمى شفوية وذات صفير وحَنَكية وحلقية الخ ... ولكن هذه الخصائص الصوتية قد تتلاءم مع أنواع شتى من الأفكار ، وأنواع شتى من العواطف . وهذا يناظر ما قلناه فى فصلنا الماضى عن ملاءمة البحور العروضية لمختلف العواطف ، حين قلنا ان من الخطأ أن نربط بحرا معينا بنوع معين من العاطفة لا يتغير ، وان الأقرب الى الصواب هو أن نربط البحر بدرجة العاطفة ومدى شدتها ، فرحا كانت أو حزنا ، اعجابا أو احتقارا ، حبا أو بغضا .

فحرف الراء الذى رأيناه فى جملة المتنبى « روى رمحه غير راحم » يحكى طعنات الرمح المتتابعة المتزايدة فى الولوغ والايلام ، انما اكتسب هذه الحكاية من صفة التكرار الصوتى التى فيه (ار ر ر ...) ومنشأ هذه الصفة ان طرف اللسان حين ينطق به يقرع حافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا قرعا متكررا . فلما ردد الشاعر هذا الحرف أربع مرات متعاقبة فى جملته الشعرية انسجمت هذه الخاصية العضوية للحرف مع تصوير الشاعر لتوالى طعنات الرمح القاسية . لكن ليس معنى هذا بحال أن حرف الراء لا يصلح الا لتصوير طعنات الرمح المكررة ، فان نفس خاصيته الصوتية ربما يستعملها محب ولهان يتضرع الى محبوبته ، فتنسجم فى نظمه مع الحاحه فى مطالبتها بالوصال وتحكى الحافه فى وصف شوقه وشكواه . فالمهم فى هذا الشأن هو صفة التكرار فى

الراء ، وللشاعر أن يستعملها فى التعبير عن مختلف الأفكار والعواطف حين تكون أفكاره وعواطفه فى حالة تتحقق فيها هذه الصفة . وبعد فحرف الراء من أحلى الحروف العربية حين يرد رويا لقصيدة فى الغزل الناشج أو الفرحة المهتزة أو الانتصار المجلجل .

وحرف الشين صوت رخو مهموس ذو صفير قليل ، له صفة التفشى ، اذ تتسع منطقة الهواء فى الفم عند النطق به ، ولا يقتصر هواء النفس فى تسربه الى الخارج على مخرج الشين ، بل يتوزع فى جنبات الفم ، لذلك رأينا الأعشى فى شطره « شاو مشل شلول شلشل شول » يستعمله للتعبير عن اختلاط مخارج الحروف فى نطق السكران وعن سيحان حركات جسمه بعضها فى بعض اذ يفقد السيطرة عليها . فى حين وجدنا علقمة فى جملته « قد أشهد الشرب » يستعمله لتصوير الجلبة المختلطة التى تنشأ عن مختلف الأصوات فى مجلس اللهو والطرب اذ يموج بعضها فى بعض وتتآلف جميعها فى اصدار نوع مبهم من الضجيج العام . وكلا استعمال الأعشى واستعمال علقمة قائم على خاصية التفشى لصوت الشين .

وحرف النون الذى رأينا انسجام رنينه مع رنين العود المطرب فى قول علقمة « فيهم مزهر رنم » ، ربما يلائم بنفس رنينه هذا رنين الألم الذى يتجاوب به صدر الشاعر اذا ردده فى جمل متألمة ، كما نرى من تردده فى الأبيات الخمسة الأولى من رائية عمر بن أبى ربيعة « أمن آل نعم أنت غاد فمبكر » . ولهذا وضعته اللغة فى الفعل « أن » كما وضعته فى الفعل « رن » . فالمهم ان صوت النون حين يتردد فى ألفاظ متقاربة يصدر رنينا موسيقيا واضحا ينسجم مع انفعال الشاعر حين تكون له درجة معينة وشدة معينة ، كائنا ما كان هذا الانفعال من طرب أو ألم .

وحرف العين له صفة صوتية خاصة تنشأ من خروجه من وسط الحلق ، وله قرع خاص على الأذن ناشيء من درجته وشدته . وهذا قد مكنه من أن يدل على مرارة الخمر فى بيت علقمة « كأس عزيز من الأعناب » ، هذه المرارة التى يحبها الشاعر ويتعطش الى مذاقها . ولكننا سنرى نفس صفته وقرعه يتلاءمان مع انفعالات الوجع والجزع حين يأتى رويا لاحدى المراثى القديمة .

وحرف السين له جرس عالى الصفير جعله فى جملة تأبط شرا « ويسبق وفد الريح » يصلح لمحاكاة صوت الهواء حين يحتك به جسم العداء السريع العدو . لكنه انما صلح هذا الصلاح فى هذه الجملة المعينة لبراعة الشاعر فى وضعه فى موضعه المضبوط من ايقاعه الشعرى . اذ وضعه ساكنا فى ختام القسم الأول من أقسام جملته ، وقابله بجرس الفاء الساكنة فى ختام القسم الثانى من جملته ، ثم تلا هذا بتكرار الراء وانطلاق الياء فى القسم الثالث ، وختم جملته كلها بحفيف الحاء المكسورة التى يتكون منها القسم الرابع . لكن هذا الجرس ذا الصفير العالى الذى نجده لحرف السين قد يصلح للتعبير عن أفكار وانفعالات أخرى ، مثل الحزن القوى أو الحسرة اللاذعة ، ومن هنا وروده رويا لكثير من القصائد القديمة فى الحزن والتشاؤم .

المهم اذن هو أن نحقق الخصائص الصوتية المعينة التى لكل حرف من الحروف (وذلك بدراسة علم الأصوات اللغوية) ، ثم ننظر فى مدى اجادة الشاعر فى استغلال هذه الخصائص للانسجام مع حالته الفكرية والعاطفية الخاصة . والمهم أيضا أن تتذكر فى هذا كله ان الحرف لا يكتسب هذه الصلاحية الأونوماتوبية الدقيقة التى ندرسها هنا من مجرد وجوده فى كلمة مفردة ، بل من وضع الشاعر له فى موضعه

المضبوط من ايقاع جمله وتنغيمها ، أو من ترديد الشاعر له فى كلمات متعاقبة أو متقاربة . من الخطأ اذن أن نظن ان كل كلمة من كلمات اللغة يأتى فيها حرف العين لابد أن تدل على مرارة أو وجع ، والا فكيف نعلل مجيئه فى كلمة العسل أو العذوبة ! ومن الخطأ كذلك أن نظن ان كل كلمة يرد فيها حرف السين تدل على الحزن والحسرة ، كما اتهمنا بعض الكتّاب الذين أساءوا فهم ما نعنى فمضوا يذكروننا بورود السين فى كلمات عرس وكأس وأنس وسرور وسعادة ، غير منتبهين الى اننا انما عنينا السين حين ترد رويا لأبيات متعددة متعاقبة ، فتنسجم بجرسها الخاص ، وبتعاقبها فى القافية بعد القافية على طول القصيدة ، مع جو الحسرة الذى يريد الشاعر اشاعته فى قصيدته .

من هذا يرى القارىء ان مذهبنا فى الحكاية الصوتية يتوسط بين فريقين كلاهما فى نظرنا مخطىء فى تطرفه :

« أولهما » يغالى فى تقويم الحكاية ، فيعتقد ان صوت الكلمات هو وحده الذى يحدد معناها ، وانه يحدده تحديدا لازما ، بحيث لا يصلح لأداء معان أخرى . ويدعى أننا او لم نعرف معنى الكلمة الحاكية لاستطعنا أن نحزره من مجرد الاستماع الى صوتها . ويحتج لرأيه بادعاء اننا حين نستمع الى شعر جيد فى لغة لا نفهمها ، نستطيع أن نفهم عاطفة الشاعر العامة من فرح أو حزن ، أو رضى أو غضب ، أو هدوء أو ثورة ، وأن نستجيب لهذه العاطفة استجابة فنية .

« وثانيهما » ينكر الحكاية الصوتية انكارا باتا ، ويراها مجرد وهم ، وانه ما من كلمة لغوية أو جملة شعرية تؤدى بصوتها معناها أداء حقيقيا ، بل نحن الذين من فهمنا للمعنى نتخيل فى صوته حكاية له .

فكلمة « تخفيف » انما تتوهم اننا نسمع فيها احتكاك غصون الأشجار اذ تحركها الريح لأننا نعرف معناها هذا ، ولو لم نعرف هـذا المعنى لما استطعنا أن نحزره من مجرد صوت الكلمة ، لأنه ليس بين صوتها وبين الصوت الطبيعى المقصود شبه حقيقى كما اعتقد ابن سـينا . ويستشهد هذا الفريق بأن اللغات المختلفة تضع لنفس المعانى بل لنفس الأصوات الطبيعية أصواتا لغوية مختلفة .

وعلى هذا الرأى يكون كل ما ادعيناه فى ملاءمة بيتى علقمة لصوت العود أو لطعم الخمر ، وملاءمة جملة تأبط شرا لاندفاع الريح ، وسائر ما ادعيناه من حكاية الجمل الشعرية بصوتها لمعانيها — يكون هذا كله وهما فى وهم ، ومجرد خداع نفسى لا أساس له من الحقيقة المادية .

وهذا الرأى فيما يبدو لنا مجرد رد فعل على تطرف الفريق الأول . فلا شك اننـا نوافقه على انه ليس فى مقدورنا أن نستنبط الحكاية الصوتية الا اذا عرفنا معنى الكلمة أو الجملة ، لأن موسيقى الكلمات لا تصدر من مجرد صوتها ، بل تصدر كما قلنا وكررنا من اقتران صوتها بمعناها . لكن هذا الرأى يهمل حقيقة قائمة : هى أن للألفاظ قيما صوتية مادية لا شك فى خصائصها المادية ، تكتسبها من خروجها من مخارجها المحددة فى جهاز النطق ووقعها على جهاز السمع . فاذا كان من الخطأ أن تتطرف فنرى لهذه الأصوات معنى محددا لا يتغير أو عاطفة معينة لا تتبدل ، فان من الخطأ أيضا أن تتطرف فى الجانب النقيض فننكر ان اللغة فى أحيان كثيرة تختار من أصواتها ما يلائم بطبيعته المادية المعانى التى تريد اللغة أداءها ، نقول « يلائم » ولا نقول يشبه شبها تاما . كذلك من الخطأ أن ننكر ان الشاعر الملهم القدير يفعل مثل هذا حين يرتب ايقاعه ونغمه لأداء حالته العاطفية .

نحن اذن نسلم بأن كلمة « حفيف » ليس فى استطاعة أحد أن يحزر معناها بمجرد الاستماع الى صوتها ، لكن ما ان نعرف هذا المعنى فاننا لا ندرى كيف يستطيع أحد أن ينكر ان صوت الكلمة ملائم له . بحفيف الحاء الحلقية ونفخة الفاء الشفوية التى ترد مرتين ومدة الياء . نقول ان هذا الصوت اللغوى ملائم للصوت الطبيعى ولا نقول انه يشبهه تمام الشبه ، لأنه ما من صوت يصدره جهاز النطق الانسانى يستطيع أن يشبه تماما أى صوت طبيعى كائنا ما كان .

واختلاف اللغات فى ألفاظها لا يقوم فى نظرنا دليلا على بطلان الحكاية الصوتية ، اذ يتبقى علينا أن ننظر فى كل لفظ منها ونرى هل يلائم الصوت الطبيعى المحكى نوعا ما من الملاءمة . فاذا كانت العربية تضع كلمة « طبل » لهذه الآلة الموسيقية ، وكانت الانجليزية تضع كلمة drum لنفس الآلة ، فكلتا اللغتين قد تخيرت لفظا يلائم بصوته معناه وان اختلف اللفظان . استمع الى « طبل » وكرر النطق بها بضع مرات ، تجد فيها حكاية لا شك فيها للصوت الصادر من قرع الطبل ، بطائها الانفجارية المطبقة وفتحتها المفخمة وبائها الانفجارية الساكنة ولامها المجهورة ذات الحفيف المتوسط بين الشدة والرخاوة . ثم استمع الى رصيفتها الانجليزية تجدها هى أيضا تحكى صوت الطبل بدالها الانفجارية ورائها ذات التكرار وحركتها المفخمة التى تعقب الراء ثم ميمها المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة .

فاذا أنت قارنت الآن بين الكلمتين تجلى لك أن حروفهما وان كانت مختلفة هى متقاربة الخصائص الصوتية ، ليس معنى هذا اننا ندعى ان هذا التقارب موجود بين جميع الكلمات المتناظـرة المعنى فى مختلف اللغــات . فالكلمة العــربية « نسيم » والكلمة الانجليزية breeze

كلتاهما تحكى بصوتها اللغوى صوت الريح الخفيفة ، ولا شبه بينهما الا مدة الياء ، لكن علينا أن نتذكر هنا حقيقتين مهمتين :

أولاهما : ان الأصوات الطبيعية نفسها ربما تختلف فى بيئة عنها فى بيئة أخرى اختلافا يقل ويزيد . فصوت الريح تحدده طبيعة الأرض المبسوطة أو الجبلية ، المزروعة أو العارية ، كما تحدده أنواع الأبنية والأشجار وما اليها من الأشياء التى تعترض الريح وتوجهها وتجاوب صداها . لا جرم أن تضع اللغات المختلفة أصواتا مختلفة تحكى بها الأصوات الطبيعية . بل قد يختلف الصوت الطبيعى فى مختلف أركان اختيار مختلف وترتيب مختلف للأصوات اللغوية لأداء المعانى المتناظرة . الواحد أو المعانى المتقاربة فى اللغة الواحدة .

وثانيتهما : ان الأصوات اللغوية تختلف باختلاف اللغات ، ففى لغة أصوات لا توجد فى لغة أخرى ، بل نفس الحرف ربما لا تكون له نفس الخاصية الصوتية المضبوطة فى اللغتين ، فيختلف النطق به اختلافا دقيقا ، كما تعرف من علم الأصوات المقارن . من هذا تحتاج اللغات الى اختيار مختلف وترتيب مختلف للأصوات اللغوية لأداء المعانى المتناظرة . وتذكر فى هذا الصدد أن الأثر الصوتى الشامل لا يصدر من مجرد اختيار الحروف بل يصدر من ترتيبها .

هذا رأينا ، ولو خفف كل من الفريقين من غلوائه لكان فى الامكان تلاقيهما ، أو قل لو خفف أنصار الحكاية الصوتية من غلوهم لما اضطر الفريق الآخر الى التطرف فى انكارها ، فهم بهذا الغلو يضرون قضية معقولة فى ذاتها ، اذا فهمناها هذا الفهم الذى يحقق التوسط والعدالة . فنحن نؤكد الحكاية الصوتية ونعتقد بأهميتها الكبيرة فى وضع اللغة

وانشاء الشعر ، لكننا لا نعتقد ان الصوت المادى وحده هو الذى ينتج ذلك الأثر الفنى الكبير الذى نراه فى الألفاظ والجمل الحاكية ، بل ينتج هذا الأثر من اقتران الصوت بمضمونه الفكرى والعاطفى . ولا نعتقد ان لصوت ما معنى محددا مضبوطا لا يتعداه حتى يمكن فهم المعنى من مجرد الاستماع الى الصوت .

بل ابن جنى نفسه ، الذى رأينا براعته فى ربط الحروف بالمعانى فى الكلمات المفردة ، ورأينا حماسته لمذهبه ومغالاته فيه ، ما نظن انه كان يعنى ان كل لفظ من ألفاظ اللغة ورد فيه أحد الحروف التى درسها يكون للحرف فيه نفس الحكاية المحددة المضبوطة التى قررها له فى اللفظ الذى درسه . فهو مثلا حين حلل الحروف فى الفعل « بحث » ، فرأى ان الباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض ، والحاء تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب اذا غارت فى الأرض ، والثاء للنفث والنبث للتراب — حين قال هذا لم يكن يعنى ان الباء فى كل كلمة ترد فيها تصور خفقة الكف على الأرض ، وان الحاء فى كل كلمة ترد فيها تصور غور المخالب والبراثن فى الأرض ، وان الثاء فى كل كلمة ترد فيها تصور نفث التراب ونبثه . بل كل ما عناه هو أن هذه الحروف حين جاءت فى هذه الكلمة المعينة بهذا الترتيب المعين انسجمت خصائصها الصوتية مع الأفعال المذكورة وانسجم ترتيبها فى الكلمة مع ترتيب حدوث الأفعال فى واقع التجربة . وأقصى ما بلغه تطرفه فى تقرير مذهبه هو أنه ادعى ان كلمات اللغة أو معظمها تصور بأصواتها معانيها ، دون أن يدعى ان لكل حرف معنى محددا لا يخالفه ولا يتجاوزه . وكيف يدعى مثل هذا وهو يعرف ان جميع كلمات اللغة التى تبلغ مئات الألوف تتكون من ثمانية وعشرين حرفا لا أكثر .

بهذه الملاحظة نرجو أن نكون قد وقينا قراءنا من اللبس أو التعميم الكاسح الذى ربما تقودهم اليه تحليلاتنا الماضية أو الآتية .

الفصل الثالث

الخيال البصرى

فى الفصلين الماضيين ركزنا حديثنا على الجانب السمعى من الشعر ، وذلك لأهميته الأولى . ففن الشعر يقوم أول ما يقوم على حاسة السمع ، لأنها أداته الى النفوس ، وهو فى هذا يشارك فن الموسيقى ، ويخالف فن الرسم الذى يقوم على حاسة البصر ، وفنى النحت والمعمار اللذين يقوم كل منهما على اجتماع حاستى البصر واللمس . ومن هنـــا كان اهتمامنا الذى بذلناه فى تحليل العناصر التى تتكون منها موســيقى الشعر ، واستكشاف الوسائل الصوتية التى يلجأ اليها الشعراء القدامى ، وبخاصة وسيلة الحرف المتردد ووسيلة الحكاية الصوتية . وبذلنا ما بذلنا من جهد فى بيان ارتباط الوسائل الصوتية بالمضمون الفكرى والانفعالى الذى يريد الشاعر أداءه .

وسنزيد جانب الأداء الصوتى دراسة وتحليلا فى فصولنا القادمة . على اننا نريد فى فصلنا هذا أن نخص جانب المضمون بنظرة ، لا لنفصله عن جانب الأداء الصوتى ، فهذا أمر مستحيل فى دراسة الشعر الصادق ، بل لنتبين حقيقة مهمة يمتاز بها المضمون الشعرى فى الفن الجاهلى .

ذلك ان الشاعر انما يستعمل وسائله الصوتية ، ويركبها من عناصرها التى حللناها من حرف وحركة ومقطع ، وايقاع وجرس ونغم ، لكى

يحمل الى سامعه أو قارئه انطباعا خاصا تركته على مخيلته الشعرية مراقبته لمختلف الحقائق والمشاهد والتجارب . فاذا نحن تأملنا فى هذا الانطباع الجاهلى ، وجدنا ان من أهم الخصائص التى تميزه أنه «انطباع بصرى » ، يلعب الخيال البصرى دورا عظيم الأهمية فى بنائه وتكوينه . ونحن نريد الآن أن نتبين المدى العجيب الذى بلغته حاسة البصر عند الشعراء الجاهليين من الدقة والارهاف ، ومدى تأثيرها فى تكوين الطبيعة الفنية الخاصة لشعرهم ، كيما ندرك هذه الحقيقة الهامة : أنهم يحاولون فى شعرهم أن يجعلونا « نبصر » الشىء الموصوف .

وهم يحاولون هذا بالطبع بواسطة الكلمة ، فالكلمة أداتهم الوحيدة الى تحقيق غرضهم الفنى . فامرؤ القيس حين يبدأ وصفه للعاصفة الممطرة فى معلقته يقوله :

أصاحِ ترى برقا أريك وميضه

كلمع اليدين فى حَبِيّ مُكَلَّل

قد صرح بغرضه الفنى بجلاء لا جلاء بعده ان أحسنّا فهم ما يقول . فهو يخاطب كل من يسمع شعره قائلا : أنت « ترى » هذا البرق الذى سأتحدث عنه وأصفه لك . ثم لا يكتفى بهذا الفعل « ترى » ، بل يضيف « أريك » زيادة فى تأكيد غرضه . كأنه يريد أن يقول : أنت تراه رؤية سطحية أو عادية ، لكننى سأريك اياه رؤية أعمق وأدق . ثم يمضى فى اعطاء تشبيهات حسية متوالية يحاول بها أن يجعل سامعه « يرى » ما يصف هذه الرؤية العميقة الدقيقة الوافية .

مغزى هذا ان سامعا يسمع شعره هذا ، أو قارئا يقرأه ، ثم لا يقف

برهة بعد كل صـــورة لكى « يتخيل » ما يعرضه من أوصاف البرق وما يصحبه من سحاب وما يتبعه من مطر وسيل ، « يتخيل » هــذه المشاهد تخيلا بصريا ، مثل هذا السامع أو القارىء لا يكون قد قام بواجب المشاركة الفنية التى يطالبه بها الشاعر مطالبة صريحة وينتظرها منه انتظارا حازما ويقوم وصفه كله على توقع قيامه بها . اذ ذاك لا يكون قد استفاد من شعره شيئا ، مهما يبذل من جهد فى فهم مدلولاته اللغوية وتتبع معانيه الفكرية .

دعنا نشرح بالضبط ماذا نعنى بهذا « التخيل البصرى » المطلوب فى قراءة الشعر الجاهلى .

اذا قرأ القارىء هذه الجملة « أناخ الأعرابى جمله ووضع عليه الرحل ثم ركبه » . أو هذه الجملة « تقدم المسافر الى شباك التذاكر فى المحطة واشترى تذكرة ثم ركب القطار » ، فأغلب ما يحدث هو انه يفهم الخبر المنقول فهما عقليا ، دون أن يتوقف ليحقق الصورة ، لأنه لا يحتاج الى هذا التحقيق كى يفهم المعنى ويفيد الخبر . فهو لا يتخيل فى مخيلته اعرابيا بزيه الخاص يقبل الى هذا الحيوان الذى له شكل معين فيحمله على أن يبرك على الأرض فى هيئة معينة ثم يضع عــلى ظهره الرحل ذا الشكل المعين ثم يجلس فوق الرحل وينهض جمله . وهو كذلك لا يتخيل فى مخيلته البصرية مسافرا يحمل حقيبته مثلا ويقترب من شباك التذاكر فى محطة ما ويسأل الموظف وراء الشباك اعطاءه تذكرة ويعطيه ثمنها من النقود ويأخذها ويتوجه الى رصيف معين فى المحطة ويصعد الى عربة من عربات القطار .

لكن ذلك الفهم العقلى هو ما يفسد علينا الشعر الجاهلى افسادا

كبيرا . فالذى يحتاج اليه هذا الشعر — دائما وبلا استثناء — هو أن تتخيل المنظر الموصوف والهيئة المسجلة والحركة المنقولة تخيلا بصريا بكل تفاصيلها ودقائقها . وأن نتأمل ترتيب أجزائها وتتبع تعاقب أحداثها بخيالنا البصرى . أى أن نغمض عيوننا برهة ننقطع فيها عن رؤية ما يحيط بنا — حتى عن رؤية الورق والكتابة المطبوعة عليه — لنستدعى المنظر الموصوف أو الحركة المنقولة بمخيلتنا البصرية التى تمكننا من استحضار الصورة المتذكرة للأشياء والأشخاص دون أن يكونوا ماثلين أمام عيوننا . وأن نفعل هذا بأقصى ما نستطيع من الوضوح والتحديد والاستيفاء . وعلى درجة استجابتنا التخيلية هذه يكون فهمنا الكامل ، ثم تذوقنا وطربنا واستجابتنا الفنية القوية للشعر الجاهلى .

هذا العمل التخيلى الذى نريد من كل قارىء أن يفعله كلما قرأ شعرا جاهليا ، يشبه ما يفعله الطفل الانسانى فى سنيه الأولى . فالطفل حين يسمع هذه الأقصوصة : « دخل الأمير البستان فرأى فتاة جميلة تجلس تحت شجرة والدموع تجرى من عينيها فتقدم اليها الخ ... » أو هذه الأقصوصة : « وثب البطل على ظهر حصانه واستل سيفه من غمده وحمل على العدو أو الوحش الخ ... » فان هذا الطفل يترجم كل فقرة من فقرات هذا الكلام المسموع الى صورة بصرية يحققها بخياله البصرى ، ثم تتتابع الصور على مخيلته ، وبدون هذا العمل لا يستطيع الطفل أن يفهم الكلام المسموع أو يتتبع أحداثه ويستنبط معانيه .

ثم يتعلم الطفل بالتدريج كيف يستغنى عن هذه العملية ويفهم من اللغة رموزها العقلية . لكن كل قارىء يستطيع اذا حمل نفسه على استعادة ذكريات الطفولة أن يتذكر مناظر بعينها رسمتها مخيلته البصرية لمواقف كان لها أثر بعيد فى نفسه مما سمع أو قرأ من الأقاصيص الشائقة .

والحوادث المثيرة . فهو الى اليوم يستطيع أن يستدعى هذه المناظر التى كونها خياله البصرى الطفولى بتفاصيلها الدقيقة العجيبة ، التى يبلغ من دقتها أحيانا أنها لا تقل حيوية واقناعا عن مناظر واقعة شاهدها بالفعل . بل ان الأمــر ليختلط علينا أحيــانا فى تذكرنا لها فلا ندرى أشاهدناها فى واقع التجربة أم كانت من نسج خيالنا الطفولى القوى .

وكاتب هذه السطور لا يزال يذكر عديدا من المناظر التى رسمتها مخيلته البصرية حين كان يستمع فى سنته السابعة وسنته الثامنة الى قصة « عنترة بن شداد » يقرأها أحد شيوخ القرية بصوته الرخيم على جمع من الفلاحين اجتمعوا على احدى المصاطب بين صلاة العصر وصلاة المغرب فى المواسم التى تخف فيها واجبات الفلاحة على أهل القرية . وأغلب ظننا ان معظم القراء لديهم تجارب مشابهة ، وان يكن هذا عملا يحتاج الى تدريب على استدعاء الذكريات حتى يزداد تحددها وجلاؤها .

هذا التخيل ، أو « التشغيل » لمخيلتنا البصرية ، هو ما يجب أن نفعله فى قراءة الشعر الجاهلى . الا انه يحتاج منا الى جهد ومران وتكرار محاولة . فالذى يحدث لنا حين نشب وننضج هو اننا نكتفى فى معظم سماعنا للغة وقراءتنا لها بفهم مدلولها الرمزى فهما عقليا . وهذا فى الحقيقة هو ما وضعت له اللغة البشرية حتى تكون رموزا مختصرة توصلنا الى الفهم السريع للخبر دون أن نحتاج الى رؤيته بعيوننا ، توفيرا للجهد وتركيزا للفكر واستكثارا من التجارب التى نستطيع الاحاطة بها ونستطيع قبولها من الآخرين أو حملها اليهم . فلو اننا ظللنا طول حياتنا نحتاج الى أن نرى بعيوننا الجمل أو الحصان أو الفتاة الجميلة أو الرجل الجريح قبل أن نفهم مدلولاتها ، ولو أننا ظللنا طول حياتنا محتاجين الى أن نقف أمام كل جملة نسمعها أو نقرأها لنتمثلها تمثلا

بصريا ، لأضعنا وقتا طويلا ولم نحصل العلم الا تحصيلا بطيئا ، ولما بلغت اللغة ما بلغته من النمو العظيم والتطور من المحسوسات الى المعقولات والخلوص الى دقائق الفكر وروائع التجريد التى يصعب أو يستحيل تحقيق ما صدقاتها فى حقيقة الواقع .

لكن هذا التخيل البصرى الذى نستغنى عنه حين نشب وينضج فكرنا هو ما نزال نحتاج أشد الحاجة الى ممارسته حين ندرس الشعر الجاهلى [1] . ومن هنا تتجلى للقارىء صعوبة هذا العمل على المتعلم الناضج ومدى حاجته الى تكرار المحاولة وارغام النفس على التوقف لتحقيق التخيل البصرى . وكم يلاقى كاتب هذه السطور من العناء فى حمل طلبته فصلا دراسيا بعد فصل على هذا التخيل كلما درس لهم الشعر الجاهلى ، حتى ليضطر الى أن يقطع محاضرته ويحفزهم المرة بعد المرة على أن يغمضوا عيونهم ويستدعوا المنظر الموصوف الى مخيلتهم البصرية ، محاولا أن يقنعهم بأن الفهم العقلى لا يكفى أبدا لتفهم هذا الشعر والخلوص الى دقائقه البديعة خلوصا يحقق الاستجابة الفنية الغنية .

فلنضرب الآن مثلا ، وستتعدد الأمثلة فى فصولنا القادمة . وليكن مثلنا الذى نضربه فى هذا الفصل بيتين فى وصف ابريق الخمر نظمهما علقمة بن عبدة ، وهما يردان فى قصيدته الميمية « هل ما علمت

---

(١) حقيقة الأمر هى اننا نحتاج الى قدر من هذا التخيل البصرى فى فى قراءة كل شعر ، جاهليا وغير جاهلى ، عربيا وغربيا . لأن من أهم وظائف الشاعر كفنان أن يزيدنا وضوح رؤية وجلاء بصر بحقائق الكون والحياة . الا أن الأشعار تتفاوت فى اهتمامها بالمحسوسات الخارجية أو المدركات الباطنية ، والشعر الجاهلى من أكبرها اهتماما بالمحسوسات.

وما استودعت مكتوم » وفى نفس القسم من القصيدة الذى ورد فيه بيتاه اللذان درسناهما فى وصف مجلس الشرب والطرب :

كأن إبريقهم ظبي على شَرَف ... مفدَّم بِسَبَا الكتّان مَرْثوم

أبيض أبرزه للضِّحِّ راقِبُه ... مقلَّد قُضُب الريحان مَفْغوم

ولنبدأ باعطاء المعنى اللغوى الذى تقدمه الشروح القديمة لكلا البيتين . فالشاعر فى أولهما يشبه انتصاب الابريق وبياضه بظبى على مكان مرتفع . ويذكر انهم قد شدوا على فم الابريق بسبائب الكتان أى شققه (هم فعلوا ذلك لتصفية الخمر حين يصبونها) . والمرثوم الذى رثم أنفه أى كسر . وفى ثانى البيتين يقول ان لون الابريق أبيض (نفهم من هذا انه مصنوع من الفضة) . ويذكر ان راقبه ، أى حارسه وحافظه الذى كان يرقب صلاح الخمر وتعتيقها ، قد أخرجه لتصيبه الشمس والريح . وانهم قد زينوه بأعواد من الريحان الزكى الرائحة . والمفغوم الذى كأنه مسدود بكثرة ريح الطيب ، يقال فغمتنى ريح طيبة اذا دخلت فى أنفك فسدت خياشيمك (نفهم من هذا انهم مزجوا الخمر بأنواع العطر) .

بهذا الشرح اللغوى (وما وضعناه بين قوسين من اضافتنا) يكتفى معظم الدارسين . ولو وقفوا أمام البيتين فأنفقوا دقائق فى تحقيق الصورة المزدوجة للابريق والظبى لراعتهم أقوى روعة بدقتها الحسية من ناحية ، وبحيويتها الدافقة من ناحية أخرى . ولرأوا أخيرا ان الابريق بهذا التشبيه لم يعد مجرد اناء جامد مصنوع من معدن جماد فضة كان أو غير فضة ، بل كاد يصير مخلوقا حيا بالغ الرشاقة والظرف عظيم الفتنة والازدهاء .

فلنتأمل نحن هذه الصورة المزدوجة ولنحاول تحقيقها بخيالنا البصرى

لبضع دقائق . ابذل جهدك فى أن تتخيل رابية قد انتصب عليها هذا الابريق المصنوع من الفضة فى ضوء الشمس ، وانظر كيف يتلألأ عليه هذا الضوء وتتكسر على صفحته البيضاء الرائقة ألوف الأشعة فى وهج يخطف الأبصار . ثم أغمض عينيك برهة لتحقق فيها جسم الابريق بتفاصيله (يساعدك على هذا أن تكون اطلعت على صور لما تحتويه المتاحف العالمية من الأباريق الفارسية القديمة) . من بطن نحيف مستطيل يحتوى الخمر ، وعنق طويل جميل الصنع يصعد الى السماء فى تطاول وخيلاء ، وفوهة طويلة مقوسة تمتد فى انحناءة رشيقة الى جانب الابريق وتنتهى بفتحة « مشطوفة » ستصب منها الخمر ، ويد صغيرة معقوفة فى الجانب الآخر .

هل تصورت بمخيلتك البصرية هذه الصورة للابريق المنتصب على مكان مرتفع ؟ اترك الآن هذه الصورة وتخيل مكانا مرتفعا آخر قد انتصب عليه ظبى أبيض ، وأنت تعرف ما لجسم الظبى من ملاحة ورشاقة ، فانظر اليه هو أيضا يتألق جلده الأبيض فى ضوء الشمس ، وتمسه الريح من حوله . وعليك أن تعرف ان الظبى اذا قام يتشوف انتصب على قوائمه الأربع وضمها احداها الى الأخرى ، ومد عنقه الى آخر امتداده ورفع رأسه الى أقصى علوه ، فكان أشبه بخط رأسى طويل . والآن قارن بين الصورتين ليتجلى لك التشابه الرائع بينهما . نفس الجسم الأبيض على وجه التقريب يلمع فى أشعة الشمس وتداعبه الريح المنطلقة . ونفس الانتصابة الفاتنة المليئة بالظرف والخفة والرشاقة (والظبى هو الرمز الأكبر على هذه المعانى فى كثير من اللغات) .

لكن أنعم الآن نظرك فى تفاصيل دقيقة ، ستهتدى اليها ان كنت قد لبيت رجاءنا فتخيلت الصورة تخيلا بصريا . فجيد الظبى الطويل

الممتد الرشيق يشبه حقا فوهة الابريق الممتدة فى تقويس بديع . بل انتهاء هذه الفوهة بالفتحة المشطوفة (وشطفها يساعد على صب الخمر بدون اراقة على الجوانب ، كما ترى أيضا فى أباريق الشاى العادية التى نعرفها) يشبه رثم أنف الظبى . وهــذا الرثم من أحلى صفات الظبى الجسمية وأبعثها لحبنا واعجابنا ، حتى لنمد يدنا حين نلقاه فى حدائق الحيوان لنلمس أنفه الظريف المخملى . فالآن قد أدركت قوة هذه الكلمة الواحدة « مرثوم » ومدى ابتعاثها للعاطفة المعينة ، كما أدركت مدى دقة نظر الشاعر اذ اهتدى الى هذا التشابه اللطيف بين أنف الظبى وفتحة فوهة الابريق . فاذا كان فى صورته قد وضع شقة من الكتان على فوهة الابريق ، فان عينه الدقيقة قد رأت شطفة الفوهة تحت تلك الشقة الرقيقة ، التى زادت هذه الشطفة ملاحة وحسنا ، كما يزيد البرقع الشفاف أنف الحسناء وشفتيها فتنة واغراء .

ولكن لا تنس تشابها دقيقا آخر ، هو ذلك الذيل القصير المنحنى الذى ينتهى به جسم الظبى من الطرف الآخر ، ومشابهته ليد الابريق المعقوفة التى لاحظناها .

مجرد هذا التصور الحسى يقنعك بمدى التشابه الذى وفق الشاعر الى رؤيته ونقله فى تشبيهه البارع . ولسنا ندعى ان الجسمين جسم الظبى وجسم الابريق متفقان فى كل شىء ، والا لم تكن حاجة الى التشبيه أو كان من نوع تشبيه الماء بالماء ، وانما يجود التشبيه حين يقارن بين شيئين بينهما اختلاف ، فيلفتنا الى الشبه الموجود بينهما على الرغم من ذلك الاختلاف ، وكلما كان هذا الشبه أكبر حاجة الى دقة التصور ونشاط الخيال كان التشبيه أجود وكان امتناننا للفنان الذى بصرنا به أعظم .

فاذا أنت أعدت النظر فى هذه الصورة التى وصفناها مرتين بأنها « مزدوجة » ، اتضح لك لماذا وصفناها بهذا الوصف . فتشبيه الشاعر لم يترك كلا من المنظرين قائما بمفرده ، بل هو قد « طبع » أحدهما على الآخر ، حتى ذاب أحدهما فى الآخر وتكونت منهما معا صورة موحدة عجيبة لا ندرى فيها أيهما الظبى وأيهما الابريق . وهذا يذكرك باحدى وسائل الانتقال فى التصوير السينمائى من صورة الى صورة ، اذ لا تزول الصورة الأولى تماما وتحل محلها الصورة الثانية ، بل تبقى الأولى برهة وتلقى عليها الثانية ، وهو ما يعرف فى الفن السينمائى Superimpose ولكن نسأل : ما الذى حمل الشاعر على هذا الطبع المزدوج للصورتين ؟ لا نستطيع أن نجيب على هذا السؤال الا اذا انتقلنا الآن الى تفهم انفعاله القوى الذى دفعه الى عمل تشبيهه ، والذى جعله يتخيل حقا ان الإبريق قد انقلب الى ظبى حى .

ذلك ان علينا الآن أن نتذكر هذه الحقيقة المهمة : ان الشاعر كشاعر لا يقصد من التشبيه مجرد التسجيل البارد لوجوه الشبه المادية ، مهما يكن من دقتها ، بل هو يستعين به لحمل عاطفته اليك فى تمام قوتها وحرارتها . فما عاطفته هنا ؟ هى حبه الزاخر لهذا الإبريق وافتنانه بمنظره الذى يراه ظريفا مثيرا . فالذى فعله هذا التشبيه هو انه خلع علـــى الابريق صفات الرشاقة والخفة والظرف التى نقرنها دائما بالظبى ، لكن هـــذه الصفات لم تبق مجرد أوصاف حسية لأحجام ونسب ومواقف مادية ، بل لفتتك فجأة الى ما فى جسم الابريق الجيد الصناعة من صفات « حية » يراها الفنان الأصيل ويقتنع بوجودها اقتناع الآخرين بالصفات المادية التى تلمس وتحس . هذا الابريق من شدة حب علقمة له وافتتانه

به قد خيل الى الشاعر انه قد صار حقا مخلوقا حيا . فاذا أردت أن تزداد ادراكا لما يؤديه هذا التشبيه من « احياء » للابريق ، فسل نفسك هذين السؤالين : لماذا نصبوا الابريق على ذلك المكان المرتفع ؟ ولماذا انتصب الظبى على مكانه المرتفع هو أيضا ؟

أما أول هذين السؤالين فقد أجاب عليه الشاعر نفسه ، حين قال « أبرزه للضح راقبه » . فالشاعر قد ذكر انهم أخرجوه لتصييبه الشمس ، والشارح القديم قد أكمل الصورة حين قال : لتصييبه الريح . وراقبه الذى أخرجه هو الرجل الذى كان مكلفا بحفظ الخمر وحراستها فى دنها . وكان الشاعر قد وصف فى بيتين سابقين كيف أبقوها فى دنها سنة كاملة حتى تجود وتعتق ، وكيف أخرجوها من الدن وصبوها فى الناجود أو الراووق ، وهو اناء من الزجاج تصب فيه الخمر وتمزج ، بالماء أو بالعطر أو بكليهما . فالآن بعد مزاجها وترويقها قد ملأوا منها ابريقا ، ثم لم يسارعوا الى شربها ، بل نصبوا الابريق فى الشمس والهواء فوق مكان مرتفع ، حتى يسوغ طعمها وتطيب رائحتها ، ويزول منها ما علق بها من أثر الاختزان الطويل فى دنها من رائحة تعلق بالأشياء المخزونة (وهم فى مواضع أخرى يصفون ما علق بدنها من نسج العنكبوت ، وكيف يزيلون هذا النسج) . فهذه الشمس تطهرها وتزكيها ، وهذه الريح تتم جلاء رائحتها وتهويتها .

هذه الخمر اذن قد خرجت الآن ، للمرة الأولى ، الى الشمس والهواء ، الى الحياة ، بعد طول قبرها فى بطن دنها المظلم المعزول عن الهواء (وقد وصف علقمة فى بيت سابق [1] كيف بالغوا فى هذا العزل

---

(١) سندرس كل هذه الأبيات فى الفصل العاشر .

واتخذوا أقصى ما كانوا يستطيعون فى ذلك العصر من حيطة) . وهذا يساعدنا على الاجابة على سؤالنا الثانى الذى ترك لنا الشاعر أن نجيب عليه ، والشاعر ، أى شاعر ، لا يمكن أن يقول كل شىء ، ولابد من أن يترك لنا تمثل عناصر من معناه معتمدا على مشاركتنا الفنية . افترى الشاعر جاء بالظبى المنتصب على شرف لا لسبب الا أن ذلك « أبين لحسنه وأشد لانتصابه » كما يقول الشرح القديم ؟

ما ان نفكر قليلا حتى ندرك أن الشاعر يعنى ظبيا صغيرا حديث السن ، أى غزالا قد خرج من كناسه للمرة الأولى . فقد كانت أمه بعد ولادته تحفظه تحت الأشجار الكثيفة الملتفة وقاية له حتى يشتد ويقوى على أرجله . فالآن سمحت له بالخروج من ظلمة الكناس . هذا الغزال يصعد الى رابية فيقف عليها فى ضوء الشمس الساطع ومس الهواء المنطلق للمرة الأولى ، يقف مبهورا طروبا جذلا منتشيا بتجربته الأولى فى عالم الحياة الواسعة ، المشرقة المنعشة ، المائجة الزاخرة . فهو يمد جيده الطويل الرشيق فى تشوف وفضول وتعجب وانبهار مما يرى من ضوء هذا العالم وما يحس من ريحه وحركته ونشاطه وأصواته . فما أروع انتصابته هذه ، وما أروع مده لعنقه وما أحفلهما بالخواطر والأحاسيس والعواطف .

يساعدك على تصور هذا المنظر والاندماج فيه بعاطفتك القوية أن تكون رأيت فى واقع الحياة ، أو اطلعت على صور تصور أفراخ الطيور أول ما تكسر قشرة البيض وتمد أعناقها النحيفة العارية محملقة بعيونها الواسعة البريئة الى هذا الكون الغريب المنير خارج البيضة فى فضول وتشوق ومزيج من الخوف والرغبة فى الانطلاق . ثم ما تلبث

مغامرة الحياة أن تغلب خوفها فتنطلق من البيضة بفرحة ونشاط مقبلة فى جرأة على هذا العالم الحافل المائج بخطوات متعثرة تثير ضحكنا لكنها تثير أيضا أقوى عطفنا وشفقتنا وحبنا .

فاذا عدت الآن الى صورة الابريق المنتصب على الشرف أدركت مدى ما أكسبه هذا التشبيه من حيوية ونشاط . فخيال الشاعر الذى توهم الابريق ظبيا حيا يوهمه أن الابريق فى انتصابته الرشيقة يقف أيضا سعيدا مسرورا فخورا بما يحمله من خمر معتقة طروبا بما تفعله الشمس والريح من تزكيتها وتسويغها ، وانه يمد فوهته الظريفة الى الرفاق وكأنه يومىء اليهم مشوّقا اياهم الى اللحظة التى سيقبلون فيها عليه وينعمون بالخمر الجيدة التى يحملها . والحقيقة بالطبع هى ان الشاعر هو الذى يتطلع الى ذلك الابريق فى شغف وحبور مفركا راحتيه متشوقا الى اللحظة التى يتم فيها تطهير الخمر وتعطير رائحتها وتزكية طعمها فيصبها من الابريق فى الكأس ويسعد بمذاقها الحبيب .

ففى تأملك فى البيتين لا تقصر نظرك على الغــزال أو الابريق أو صورتهما المزدوجة ، بل تخيل الطرف الآخر من هذه التجربة الرائعة وان لم يذكره الشاعر ، فعليك أنت أن تتذكره ، وهو الشاعر نفسه ! الشاعر الذى حدثت له من قبل تجربة كثيرا ما تحدث لهم فى أسفارهم الطويلة فى الصحراء ، حين يشاهدون كثيرا من الوحوش فى حيــاتها البرية الآمنة ، فوقف عن بعد يراقب ذلك الغزال مفتونا بملاحته ورشاقته وحيوية انتصابته . ثم تذكر تلك التجربة اذ وقف يرقب هذا الابريق مروعا بجسمه الفضى المتلألىء وصنعه الانسيابى الحى متلهفا الى خمره الجيدة المعتقة .

فان أردت تجربة مشابهة مما يحدث فى واقع حياتنا المصرية المعاصرة ، تجربة تعينك على اجادة التمثل للصورة والدخول فيما تزخر به نفس الشاعر من انفعالات ، فتذكر كيف نملأ « القلة » بالماء الذى مزجناه بالماورد ، ثم ننصبها فوق جدار أو « زلوع » أو حافة « بلكونة » ، بعد أن نقلدها فروع الليمون أو البرتقال أو غيرهما من نبات عبق ، زينة لها وتعطيرا لرائحتها ، وكيف تنتصب القلة على مكانها العالى انتصابتها اللطيفة المحببة الى قلوب المصريين ، وكيف نرنو اليها متشوقين خصوصا فى ختام نهار من أيام الصوم فى رمضان . فان كانت هـذه تجربة أفسدتها علينا الثلاجات الكهربائية فى المدن فانها لا تزال مأثورة فى قرانا نمارسها ونسعد بها كلما عدنا الى ريفنا المصرى فى يوم عطلة .

أترانا كنا مبالغين حين ادعينا أن تشبيه علقمة للابريق بالظبى قد « أحيا » الابريق ؟ أترانا يجوز لنا الآن بعد أن أنعمنا النظر فى هـذا التشبيه أن نخالف أبا العلاء حين ذكر البيتين فى « رسالة الغفران » وقال عن علقمة « أين علقمة وفريقه ، خسر وكسر ابريقه ! » ، فنصيح :

ألا لا خسر علقمة ولا كسر ابريقه ! [1] .

---

(١) ما نظن القارىء المتذوق للأدب بمحتاج الى أن نقول له اننا انما نعنى من علقمة شاعريته التى خلدت بعد ان فنى شخصه ، وانما نعنى بابريقه هذا التصوير الفنى الخالد الذى تركه باقيا ما بقى الأدب العربى بعد أن بلى ابريقه المادى الذى كان يشرب فيه الخمر واستحال ترابا . كما طربنا من قبل لبيته « كأس عزيز من الاعناب » الذى ضمنه خمرا حلالا قلنا ان فعلها الفنى لدى ذى الذوق الفنى الصافى ربما يكون أكبر لذة من طعم الخمر لشاربيها المدمنين .

ولكن دفعنا الى اثبات هذه الملاحظة هنا اننا كنا نشرنا هذا الفصل كمقالة فى احدى مجلاتنا الأدبية . فكتب احد أفاضل الكتاب يرد علينا وينبهنا الى أن أبا العلاء كان فى مجال التفضيل لخمر الآخرة على خمر الدنيا . وهكذا اعتقد ذلك الكاتب الفاضل اننا نعاكس ابا العلاء فنفضل خمر الدنيا على خمر الآخرة !

الفصل الرابع

الحركة . الحيوية

نحن محتاجون فى قراءة الشعر الجاهلى الى « تشغيل » مخيلتنا البصرية فى تصور تفاصيل المنظر الموصوف وتتبع أحداث الحركة المنقولة . فعلينا أن نترجم كل فقرة نقرأها الى صورتها المرئية ، كما كان خيالنا الطفولى يفعل بما نسمع وما نقرأ من الأقاصيص الشائقة والأخبار المثيرة .

وقد ضربنا فى فصلنا الماضى مثالا من بيتى علقمة بن عبدة فى وصف ابريق الخمر . فلنعط الآن مثالا ثانيا ، هو أطول وأكثر تفاصيل ، فهو يحتاج الى مجهود أكبر فى تصوره وتتبعه . وبخاصة لأى منظر متحرك ، فى حين أن المنظر السابق كان ساكنا التقط الشاعر فيه ابريق الخمر والظبى الصغير فى وقفة واحدة معينة .

ومثالنا الجديد سيلفتنا الى حقيقة أخرى كبيرة الشأن فى الشعر الجاهلى ، وهى حكايته البارعة للحركة الموصوفة ، حتى لينقل اليك هذه الحركة نقلا حيا بوسيلة الشعر الصادقة ، وسيلة الايقاع والنغم . وهذه خاصية أكبر دقة مما شرحنا آنفا ، فهى محتاجة الى قدر أكبر من انعام النظر وارهاف السمع وشحذ الذوق الفنى المتقبل .

مثالنا هذا هو أبيات زهير بن أبى سلمى فى وصف السانية . تجد

هذه الأبيات فى ديوانه فى قصيدته « ان الخليط أجدّ البين فانفرقا » .
والسانية هى الأداة التى كانوا بها يسقون الأراضى المزروعة من الآبار ، كما نروى أراضينا بالشادوف أو الساقية من الترع أوقات انخفاض النيل . فان سألت أى شىء كانت هذه السانية ، فانتظر الأبيات فانك ستجد هذا الشاعر الجاهلى يرسم لك بألفاظه هــذه الأداة بمختلف تفاصيلها ، ويشرح لك بدقة كيف تعمل ، وعليك أن تتأمل التفاصيل وتتابع الشرح بكل ما تستطيع من تدقيق وتخيل بصرى واف جلى .

ولنذكر أولا ان زهيرا كان فى مجال النسيب الافتتاحى ، ومن هنا اشارته فى بيته الأول من هذه الأبيات الى كثرة دموعه على فراق الأحبة ، حتى ليشبه دموعه بالمياه المتدفقة فى عملية الرى هذه . والآن نعطى هذه الأبيات بيتا بيتا ، مشبعين كل بيت بشرح لغوى نبنيه عــلى الشروح القديمة .

١ – كأنَّ عَيْنَيَّ فى غَرْبَىْ مُقَتَّلَةٍ   من النَّواضِح تسقى جنةً سُحُقا

الغرب – الدلو الكبيرة المصنوعة من جلد ثور ، يشبه بها عينه لكثرة سيلان الدموع منها كما يسيل الماء من هذا الغرب . مقتلة – ناقة تستخدم فى عملية الرى هذه ، فهى مذللة بكثرة العمل ذات دربة عليه ماهرة فى أدائه ، تخرج الدلو من البئر ملأى ولا تهريقها كما تفعل الناقة الصعبة النافرة التى لم تتعود هذا العمل (انظر كم من المعانى يحمل هذا اللفظ الواحد المشحون للسامع الجاهلى) . النواضح – جمع ناضح وناضحة ، البعير الذى يستخدم للسقى ، من الفعل نضح أى استقى . الجنة – البستان ، وأراد هنا النخل خاصة لأنه – فيما يقول الشرح القديم – أحوج الى كثرة الماء من الخضر وما أشبهها (وهذه

مسألة فيها نظر ، ولعلنا انما نفهم النخيل لأن الشاعر سيشير اليه فى بيته الأخير) . سحقا — متباعدة الأقطار والنواحى فهى أحوج الى كثرة الماء لبعدها وسعتها . أو هى جمع سحوق ، وهى النخلة التى ذهبت جريدتها وطالت (لكننا نفضل المعنى الأول ، لأنه أكبر انسجاما مع صورة الشاعر كما سنشرح ، ومن الغريب ان من الشراح القدامى من يدعى ان الشاعر انما استعمل هذه الكلمة للقافية ، أى ان المعنى لا يحتاج اليها !) .

٢ — تَمْطُو الرِّشاءَ فتُجْرِى فى ثِنايتها   من المَحالة ثقباً رائدا قَلِقا

تمطو الرشاء — تمد الحبل . الثناية — الحبل الذى قد أوثق أحد طرفيه بالقتب (وهو رحل صغير يوضع على سنام الناقة الناضحة لهذا الغرض) وأوثق طرفه الآخر فى الدلو . المحالة — البكرة . الرائد — الذى يجىء ويذهب (لسرعة سير الناقة ثم ارتدادها) . القلق — الذى لا يثبت . يقول : تمد هذه الناقة الحبل الذى يستقى به ، فتتحرك البكرة التى شد الحبل فوقها ، فيدور ثقبها . وقوله فى ثنايتها أى تجرى الثقب وهى فى ثنايتها أى وعليها ثنايتها ، كما يقال خرجت فى ردائى الى فلان ، تريد وعلىّ ردائى . وقيل الثناية هنا عطفة الناقة وانثناؤها ، أى تجرى اذا عطفت وانثنت ثقبا رائدا . (على هذا المعنى الثانى يكون غرض الشاعر أن يقول ان العملية تقف حين تبلغ الناقة آخر الشوط ، فاذا انثنت وعادت الى حافة البئر واستأنفت الجر عادت حركة الحبل والبكرة والدلو من جديد) .

٣ — لها مَتاعٌ وأعوان غَدَوْنَ به   قِتْبٌ وغَرْب إذا ما أُفْرِغ انْسَحَقا

لهذه الناقة متاع — يعنى الأدوات المختلفة التى تستعمل فى هذه

العملية ، ويخص منها هنا القتب والغرب ، وفى قراءة أخرى : لها أداة . أعوان — يعنى العمال الذين يتعاونون على أداء عملية الرى ، وبدونهم لا تتم . غدون به — جاءوا فى الصباح الباكر بالأدوات اللازمة . وقال غدون لأن جمع التكسير تصح معاملته بالتأنيث أو التذكير ، كما تقول جاءت الرجال . انسحق — مضى وبعد سيلانه فى الأرض التى يسقونها .

٤ — وخلفَهاسائقٌ يحدو إذا خشيت ... منه اللحاق تمدُّ الصُّلْبَ والعنقا

خلف الناقة سائق يسوقها فكلما خافت أن يلحقها فيضربها مدت فقار ظهرها ورقبتها الى الأمام واجتهدت فى سيرها لتنجو منه .

٥ — وقابِلٌ يتغنَّى كلما قَبَضت ... على العَراقِى يداه قائماً دَفَقا

القابل — العامل الذى يقف بجوار البئر ليقبل الدلو أى يتلقاها كلما صعدت ويأخذها فيصب ما فيها فى الجدول . وهو يتغنى عند فعله ذلك لتطرب الناقة وتسرع (ولا شك انه يحفز نفسه هو أيضا ويسليها بغنائه هذا) . العراقى — جمع عرقوة وهى خشبتان تجعلان فى فم الدلو على شكل صليب يشد فيهما الحبل . قدرت — وصلت وقبضت . دفق — صب الدلو فى الجدول الذى يحمل الماء الى الأرض المسقية .

٦ — يُحيلُ فى جدولٍ تحبو ضفادعه ... حَبْوَ الجوارى ترى فى مائه نُطُقا

يحيل — يصب هذا القابل ماء الدلو . حبو الجوارى — يريد أن الضفادع تحبو وتثب كما تفعل الجوارى من النساء والصبيان اذا لعبوا . ويقول الشرح القديم ان الشاعر انما ذكر الضفادع ليخبر أن الجدول دائم الماء أبدا لا ييبس لكثرة ما تمده هذه الناقة فقد صارت فيه الضفادع . النطق — جمع نطاق وهى الطرائق التى تعلو الماء درجات

يعلو بعضها بعضا ويتصل بعضها ببعض . وانما يكون ذلك مع كثرة الماء وهبوب الريح عليه .

٧ — يخرجن من شَرَبات ٍ ماؤها طَحِلٌ   على الجذوع يخفن الغمَّ والغرقا

يخرجن — أى الضفادع . شربات : جمع شربة وهى حوض صغير يحفرونه حول أصل النخل ليمتلىء بالماء فيرويها . طحل — أخضر يضرب الى الغبرة لكثرة ما يمكث الماء فيه ، والطحلة بضم الطاء لون بين الغبرة والسواد ببياض قليل ، يخفن الغم والغرق — هنا يقول الشرح القديم ان الشاعر قد أخطأ وتوهم ان خروج الضفادع هو لخوفها من الغم والغرق (والغم هنا انسداد أفواهها وأنوفها بالماء ، من غمه غطاه وألقى على وجهه غمامة) . ويقال انه انما قال ذلك ليخبر بكثرة الماء وبلوغه أقصاه ، فأشار الى ذلك بذكره الغرق وان كانت الضفادع لا تخاف ذلك .

اتنهت هـذه الأبيات المطربة . فلننفق الآن بضع دقائق ننظر فى الحـركات التى وقف ذلك الشاعر الجاهلى يرقبها ويتتبع تواليها ، مترجمين تركيباته اللفظية الى صور بصرية تناظر ما رآه . وهذه هى الحركات :

السائق يسوق الناقة . الناقة تسير مبتعدة عن البئر . سيرها يشد الحبل المربوط فى القتب الذى حزم على ملتقى كتفيها . الحبل يحرك البكرة اذ يمر عليها . البكرة تدور حـول محورها حركة عمودية . البكرة تتحرك أيضا حركة أفقية ، الى اليمين واليسار عـلى المحور (وسبب هذه الحركة انها غير مثبتة باحكام كما تثبت نظائرها فى آلاتنا الحديثة) . حركة البكرة الدائرية تسهل جذب الحبل المتدلى فى البئر ،

فيرتفع الى أعلى . الحبل يصعد رويدا رويدا (والشاعر يرقب صعوده بلهفة وشوق) الى أن تخرج فى نهايته الدلو ملأى بالماء . القابل الواقف على رأس البئر يمد يديه فى اللحظة المضبوطة فيقبض على خشبتى الدلو ويفرغ الدلو فى الجدول . الماء ينصب بغزارة من الدلو الكبيرة . الماء يتدفق بقوة وسرعة فى الجدول . صفحة الماء تتشكل طرائق مستديرة متواصلة متراكبة . هذه الدوائر تمّحى ثم تتجدد كلما صبت دلو جديدة فى تكرر وانتظام (يقف أمامه الشاعر مبهورا) . الريح تزيد من تمويج هذه الدوائر وذبذبة محيطاتها . الماء يندفع فى جنبات البستان ويتغلغل الى أطرافه البعيدة . الماء يفعم الحياض الصغيرة المحفورة حول أصول النخيل . الضفادع التى كانت مختفية فى تلك الحياض تخرج وتقفز فى الجدول وتعلو جذوع النخل . ثم تقفز مرة أخرى الى الجدول وتعود الى الوثب على الجذوع ، وهكذا دواليك ...

هذه هى الحركات الأساسية المتتابعة فى انتظام (يبدو للشاعر رائعا عجيبا) . ولاحظ أن استعمال الشاعر للأفعال المضارعة واستعماله « كلما » يدل على تكرر هذه الحركات . لكن ننظر الآن فيما يدخلها بين الفينة والفينة من بعض التوقف والتغيير الذى يزيد المتعة ويقلل من الرتوب . فالناقة فيما يبدو تبطىء من حركتها بين حين وحين ، أو لعل سائقها هو الذى يخشى منها هذا الابطاء ويتلافاه بأن يصيح بها من خلفها ويهز عصاه ليخيفها . الناقة تخشى أن يلحقها السائق ويضربها ، فتمد فقار ظهرها وعنقها الى الأمام مسرعة فى خطوها لتنجو منه . هذا يحدث فى الحركات زيادة فى الاسراع وفى قوة انجذاب الحبل . لكن يقابله تغيير آخر مخالف ، هو ان الناقة حين تبلغ آخر الشوط تقف ثم ترتد الى البئر لكى تبدأه من جديد . وفى ارتدادها هذا تبطؤ الحركات

المذكورة أو تقف ، وتنعكس حركة البكرة لارتخاء الحبل الذى يمر عليها وارتداده الى الاتجاه الآخر ، ويقل اندفاق الماء ، ويستريح القابل فترة قصيرة ، وتتلاشى الدوائر من على صفحة الجدول . ولعل الضفادع تقف أيضا برهة من وثبها ، الى أن تصل الناقة الى البئر وتنثنى وتبدأ من جديد سيرها الذى يشد الحبل ويخرج الدلو ويعيد الحركات مرة أخـــرى .

لا شك ان هذه دقة بعيدة واستيفاء كبير أنفقهما الشاعر فى تتبع الحركات . ولكن علينا أن نذكر الآن انه — كشاعر — لا يبهرنا بمجرد دقة نظره وجودة تتبعه ، بل يبهرنا بمقدرته على أن ينقل الينا تلك الحركات . ولكن علينا أن نذكر الآن انه — كشاعر — لا يبهرنا بمجرد فى الشعر أن يقول الشاعر ان الحركات الفلانية قد حدثت ، بل على الشاعر أن « يحدث » لنا هذه الحركات فى مجاله اللفظى ، أى أن يرتب أيقاع مقاطعه وجرس حروفه فى نغم يخيل الينا أننا نرى تلك الحركات حقــا .

فكيف استطاع هذا الشاعر الجاهلى أن ينقل الينا تلك الحركات بالوسيلة الفنية الصحيحة ؟ لعل طريقنا الصحيح الى تعرف وســيلته الأدائية هى أن تتأمل أولا فى « عاطفته » التى ثارت فيه اذ شاهد هذا المنظر المعين ، فدفعته الى وصفه . فلنتذكر ان هذا ليس عالما يصف المنظر بهدوء وحياد لمجرد التسجيل وشرح الحقيقة . ولا هو مصور فوتوغرافى يكتفى بنقل الحقائق الخارجة وتسجيلها كما هى بـ « كامرته » المحايدة الجامدة الصماء . هو مهما يكن مهتما بالتصوير الدقيق الوافى المفصل ليس مجرد عالم ولا مجرد مصور فوتوغرافى . بل هو « شاعر » يمزج ما يقول دائما بعاطفته القوية ، ويرى الأشياء دائما من خلال هذه

العاطفة ، ودافعه الفنى الأكبر الى النظم ليس رغبة التسجيل أو الاعلام بل محاولته أن ينفس عن تلك العاطفة وينقلها الينا نقلا يثير نظيرها فينا . والمتعة الكبرى التى يقدمها الشاعر — أى شاعر — هى نقله لانفعاله الينا واستجابتنا لهذا الانفعال . فما انفعال زهير اذ يرقب تلك الحركات وينقلها ويحاكيها ؟

قد أشرنا الى هذا الانفعال فى ثنايا تعدادنا للحركات الموصوفة . لكنه يستحق مزيدا من التأمل حتى نستجيب له استجابة كاملة . ووسيلتنا الى هذه الاستجابة ألا تقبل على هذه الأبيات بذهن قارىء القرن العشرين الذى يعرف آلات أعظم دقة وأكثر تعقيدا وأكبر دلالة على عبقرية الانسان الصانع المخترع ، فلا يرى تلك السانية التى وصفها زهير سوى أداة بدائية ساذجة ، ولا يقرنها الا بالزراعة المتخلفة . اذا أقبلنا هذا الاقبال على أبيات زهير أفسدناها افسادا تاما وضاع علينا جمالها وتأثيرها . ولكن لنبذل جهدنا فى أن نقبل عليها اقبال البدوى البسيط الساذج الذى لم يتعود رؤية أداة السقى هذه فى حياته البدوية العادية ، فهى تبهره وتحيره ويخالها غاية فى الدقة والمهارة ، ولم يتعود كذلك رؤية كل هذا الماء الغزير الذى يروعه ، يقف أمامه مسحورا ، ويعجب من « شطارة » هؤلاء العمال الزراعيين وقدرتهم على استخراج هذا الماء الكثير ، فى حين أن أهله من البدو محرومون من الماء فى أغلب أوقاتهم الا النزر اليسير .

وأنت من تأملك لحركة الناقة قد أدركت ولا شك انها تسير فى خط مستقيم ولا تدور فى دائرة . ومعنى هذا ان أولئك القوم لم يهتدوا بعد الى الحركة الدائرية المتصلة التى يسيرها الحيوان فى ساقيتنا المصرية والتى تستغل كل خطوة للحيوان فى استخراج الماء ما دام

الحيوان يدور . فان ارتداد الناقة من آخر الشوط الى حافة البئر اضاعة للوقت والمجهود بدون استخراج ماء جديد ، وسانيتهم فى هذا لا تزيد على شادوفنا سوى انهم يستعملون عضلات الناقة فى جذب الدلو بدلا من استعمال عضلات الانسان . لكن الشاعر فى سذاجته البدوية لا يدرك هذا النقص بالطبع ، بل هو معجب أيما اعجاب بما تحققه تلك السانية البدائية ويرى فيه الكفاية التى لا مزيد عليها بل يرى فيه ما يفوق الحلم . وفى هذا يجب أن نبذل جهدنا فى مشاركته ، ناظرين الى العملية بنظرته ، ولا شك ان البكرة ، وان بدت لنا الآن سهلة بسيطة ، كان اختراعها من أهم الاختراعات الميكانيكية التى سهلت على الجنس البشرى كثيرا من الحركات ووفرت عليه جزءا كبيرا من المجهود البدنى الشاق له ولحيوانه فى عمليات الجذب والدفع والرفع . واختراع البكرة معتمد بالطبع على اختراع الانسان للعجلة وحركتها الدائرية المتصلة . ويزيدك تقديرا لهذا الاختراع أن تتذكر ان العجلة وحركتها شىء لا يوجد فى الحياة الطبيعية بتاتا ، وانما اخترعه الإنسان اختراعا كامل الأصالة الفكرية ، فحقق به حركة لا مثيل لها بين الأحياء فى انتظامها واستقامتها واستغلالها لأقل مجهود فى أسرع حركة . والخطوة التالية التى لم يكن أولئك البدو قد اهتدوا اليها بعد ، هى الخطوة التى تنقلنا من الشادوف الى الساقية ، وهى أن تضاف الى تلك العجلة أو البكرة التى تتحرك حركة عمودية تستخرج الماء ، عجلة أخرى تتحرك حركة أفقية ، توضع على العجلة الأولى فى زاوية قائمة ، فتسمح للحيوان بأن يدور بدلا من أن يسير فى خط مستقيم ثم يرتد ، ودورانه المتصل يحرك العجلة الأفقية حركة متصلة ، وهذه تحرك العجلة الرأسية حركة متصلة تستخرج المـاء بلا توقف .

كل هذا الشرح العلمى بسطناه لك حتى تزداد مقدرة على النظر الى ذلك المنظر بعين ذلك البدوى وعلى تقبله بعاطفته . ذلك ان من مزايا الفن الجليلة انه يتطلب منا أن نكون أكبر تفاهما وتعاطفا مع مختلف التجارب الانسانية . فالقارىء الذى يقبل على أبيات زهير باستخفاف وازدراء قائلا : ماذا يعنينى فى قرنى العشرين من شاعر جاهلى جاهل يصف آلة بدائية متخلفة ! مثل هذا القارىء يكون قد أخطأ خطأ أساسيا بليغا فى موقفه من الفن الانسانى .

فاذا كان زهير ينظر الى السانية فيرى حركتها معقدة بارعة الذكاء والمقدرة ، فتذكر أنت كيف دخلت مصنعا حديثا من المصانع العظيمة التى أنتجها علم الانسان وتقدمه الفنى الرائع ، مثل مصانع المحلة الكبرى أو الاسكندرية أو حلوان ، وتذكر كيف وقفت أنت مروعا أمام كثرة الآلات وضخامتها وتعقد عملياتها المنوعة المتعاقبة الدائبة الحركة العجيبة الانتظام . وكيف أعجبت بمهارة الانسان الصانع وأكبرت مقدرته على تذليل الطبيعة وتسخير قوانين الحركة وتحويل المادة الغفل الى ما يريده وما ينفعه . تذكر هذا كله (فان لم تكن حدثت لك هذه التجربة فانتهز أول فرصة تستطيعها لتزور مصنعا حديثا) ثم تذكر شيئا آخر : أن الرجل فى أمة غربية متقدمة الصناعة لن يدهش من هذه الآلات دهشتك ، لأنه أكبر بها خبرة وأكثر لها ألفة ، وأنه سيحتاج لكى يقدر دهشتك من الآلات حق قدرها الى مثيل الجهد فى الفهم والتعاطف الذى تحتاج أنت اليه لكى تقدر اعجاب زهير بالسانية وتشاركه انفعاله أمامها . وكاتب هذه السطور يذكر المرة الأولى التى رأى فيها مصنعا حديثا ، وكان مصنعا لمربّى البرتقال فى ضواحى كمبردج فى انجلترا ، ويذكر كيف وقف مروعا مسحورا ، وكيف كان رفاقه

الانجليز يبذلون جهدهم فى اخفاء ابتساماتهم المرحة اذ شاهدوا مدى روعه وانسحاره .

هكذا بدت السانية لذلك البدوى القليل الخبرة بالآلات وحركاتها . ولهذا — لا لسبب آخر — كان غرامه القوى بتتبع حركاتها بكل ذلك التفصيل . وتستطيع الآن اذا عدت الى أبياته أن تشاهد فى ثنايا ألفاظه تعقبه المبهور للحركات المختلفة التى تتم فى هذه العملية فتقدر شعوره تقديرا صحيحا يساعدك على التعاطف معه . وتستطيع الآن أن تفهم المغزى الكامل لقوله فى البيت الثالث : لها متاع . فهو يستكثر كل هذه الأدوات التى تحتاج اليها عملية السقى ، من دلو وحبال وبكرة ومحور تدور عليه البكرة وعمود قائم ثبت فيه المحور وقتب حزم على ظهر الناقة وربط فيه الحبل ! وتستطيع أن تفهم قوله فى نفس البيت : وأعوان غدون به . فهو يعجب بتعدد العمال من ناحية ، وبنشاطهم الدائب من ناحية أخرى . فقد جاءوا فى الصباح المبكر بما تحتاجه العملية من أدوات ، ثم نصبوها وربطوها وبدأوا العملية ، ثم ظلوا يتابعونها طول النهار بلا ملل . وهو غير متعود على هذا النشاط والدأب فى معظم أوقاته فى حياة البادية . وأثقل أعمال هذه الحياة يقوم بها بدلا منه العبيد والخدم والنساء . فان نزعت الى الاستخفاف بزهير واستقلال عماله وأدوات سانيته ، فتذكر هنا أيضا كيف استكثرت أنت عدد العمال فى بهو من أبهاء المصانع الحديثة وكيف راعك نشاطهم الدائب فى متابعة أعمالهم الدقيقة كأنهم النحل الغفير .

كذلك تفهم قوله فى البيت الأول : مقتلة من النواضح . فهذه الكلمات تنطوى على شعور الاعجاب القوى بهذه الناقة المدربة الماهرة التى تجيد هذه العملية المعقدة والتى تطيع أصحابها فيها ساعات طويلات دون أن

تنفر أو تحرن . والشاعر فى الحقيقة يقارنها بناقته هو التى لا تستعمل الا للركوب والتى لو حاولوا حملها على مثل هذا العمل لعصت أو لنفرت فأهرقت الدلو . أما هذه الناقة المدربة فتعرف متى تمضى الى الأمام ، ومتى تقف وترتد الى حافة البئر ، وتعرف كيف تجذب الحبل الجذب اللازم بدون اسراف أو حركة هوجاء حتى لا تعجل باخراج الدلو ولا تقلبها فيهريق ماؤها قبل أن يصل الى الجدول .

* * *

فاذا أضفنا الى هذه كله شعور الشاعر بالروعة والاعجاب أمام كثرة الماء الذى تستخرجه السانية والذى يتدفق فى جنبات البستان ، نكون قد استوفينا فهم عاطفته ، فاستطعنا أن ننعم النظر فى الوسائل اللفظية التى تمكن بها من تصوير منظره وتمثيل حركاته ونقل انفعاله . فان « الكلمة » هى أداته الوحيدة للوصول الى غايته الفنية ، وباستغلال ايقاعها ونغمها يتمكن الشاعر القدير من بلوغ غرضه .

فأول ما نلاحظه هو الملاءمة الرائعة بين الحركات الموصوفة وبين الوزن الذى نظم فيه زهير قصيدته . فبحر البسيط بتتابع مقاطعه فى ترتيبها الخاص (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ، فى كل شطر) ينسجم انسجاما لطيفا مع هذا النوع من الحركة ، وهو الحركة التى فيها بطء ثم بعض السرعة ، فيها تراخ ثم بعض العجلة ، فيها استمرار وأناة ثم بعض الاضطراب . فالاستمرار البطىء المتأنى تمثله التفعيلة الطويلة « مستفعلن » . والاسراع المتعجل المضطرب تمثله التفعيلة القصيرة « فاعلن أو فعلن » . هى اذن حركة يسودها رتوب هادىء لكى يدخلها بعض التنوع . فلو كانت القصيدة على بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) لما لاءم هذه الحركات بهدوئه التام وبطئه الشديد وخلوه

من القفز والعجلة المفاجئة التى نجدها فى البسيط . ولو جاءت القصيدة على بحر الكامل العظيم النشاط والتدافع (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) لما لاءم هذا النوع من الحركة الذى يغلب عليه الهدوء والأناة وان لم يخل من قفز وعجلة . ولو كانت القصيدة فى بحر من البحور الشديدة العنف مثل الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) أو الاضطراب مثل المنسرح (مستفعلن مفعولات مستعلن) لأخفقت تماما فى حمل هذا الجو السلمى الهادىء الذى يشيع فيها ولا تحدث فيه العجلة والقفز الا ليؤكدا ما يغلب عليه من سلم وهدوء . ووسيلتك الى الدخول فى هذا الجو أن تقرأ الأبيات جهرا بضع مرات ملتفتا الى الترابط الرائع بين ايقاعها وبين ما تؤديه من الحركة وتحمله من العاطفة .

وثانى ما نلاحظه هو جرس روى القاف الذى بنيت عليه الأبيات . والقاف اذا أحسنت الاستماع اليها فى تواليها تنسجم انسجاما معجبا مع الماء الكثير الغزير الذى تفهق به الدلو ويدفق به الجدول وتفعم به الحياض ويتدفق الى أبعد جوانب البستان . انطق بحرف القاف وانظر كيف يخرج من مخارجه وكيف يملأ عليك فمك حين يجرى مجراه فى الحنك بطريقة تذكرك بامتلاء الفم بالماء [1] . واستمع الآن الى تتابع القافات فى كلمات القافية : سحقا . قلقا . عنقا . دفقا . نطقا . غرقا . وتأمل كيف يحكى هذا التتابع تعاقب دفقات الماء من الدلو كلما صعدت من البئر وصبت فى الجدول . وتأمل كيف تأتى حركة الألف الممدودة فتمد

---

(١) تصدر القاف من أقصى الحنك ، ولاصدارها يتصل أقصى اللسان بأدنى الحلق ثم ينفصلان فجأة فيحدث انفجار شديد • وهذا الاتصال فالانفصال فالانفجار هو الذى يشبه امتلاء الحنك بالماء ومحاولة دفعه خارجه • ثم يشبه امتلاء الدلو بالماء وانصبابه منها •

الصوت وترجعه بانطلاق يحكى امتداد دفقات الماء الى أركان البستان .

هذا وقد كان شاعرنا الحديث أحمد شوقى — على قلة اصالته وسطحية صنعته فى أغلب شعره — موفقا غاية التوفيق الفنى حين اختار القاف رويا لقصيدته الجميلة فى النيل « من أى عهد فى القرى تتدفق » . فاذا عدت الى قصيدته هذه وجدت كيف يساعد جرس القاف فى تواليه على تصوير الحقيقة الأولى عن النهر العظيم : وهى تدفقه بالماء الغزير والفيض العميم والخير والبركة والرى والخصب والاحياء . واستمع أيضا الى شطره الرائع « وحياضك الشرق الشهية دفق » وتأمل كيف تعبر الشينان المشددتان عن العطش وتعبر القافان عن الرى الذى يأتى فيرويه .

لكن نعود الى زهير بعد هذا الاستطراد الذى انسقنا اليه لنسمع بعض التفاصيل المطربة فى ايقاعه ونغمه . نستمع فى البيت الأول الى قوله « جنة سحقا » كيف تحكى ســحقا بمقاطعها الثلاثة المتتالية ، وبضمتيها اللتين تدفعان بالشفتين الى الأمام فى نطقهما ، وبقافها المنطلقة بالألف ، تحكى بهذا اتساع البستان وترامى جوانبه وتباعد أقطاره (ومع هذا كان من الشراح القدماء من قال ان الشاعر لم يرد هــذه الكلمة بل اضطرته القافية اليها !) . ويتكرر هذا النغم لكن بمزيد من الحدة الايقاعية فى قوله فى البيت الثالث « اذا ما أفرغ انسحقا » . فانظر كيف يحكى هــذا الترتيب للمقاطع انصباب الماء فى سده من الدلو الملأى واندفاعه السريع فى الجدول الى أقصى أطراف البستان . تأمل فى حدة المقطع الأول « أف » فى « أفرغ » بشدة همزته [1] ونفخة الفاء

---

(١) مخرج الهمزة هو أقصى المخارج الحلقية فى اللغة العربية ، والنطق بها يحتاج الى أكبر مجهود عضلى تعرفه اللغة .

فى آخره . وامتلاء المقطع « غن » فى « غ انسحقا » بغرغرة الغين ورنين النون . فهذان المقطعان المقفلان ، أى المنتهيان بحرف ساكن ، يمثلان الانصباب العنيف من الدلو . ثم تتوالى المقاطع السريعة المفتوحة فى آخر الكلمة الأخيرة « س ح قا » لتمثل مرة أخرى الانطلاق السريع العاجل للماء فى أركان البستان .

أما جملته الرائعة فى البيت الرابع « تمد الصلب والعنقا » فقد شرحنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب كيف انها بتتابع الضمات الخمس على الميم والدال والصاد والعين والنون تحكى الحركة التى يصورها الشاعر من مد الناقة لفقار ظهرها وعنقها الى الأمام فى محاولتها النجاة من السائق الذى يتبعها ويحثها . فأنت فى نطقك لهذه الضمات المتقاربة المتتابعة تحتاج الى تكوير شفتيك ومطهما الى الأمام فى حركات متعاقبة تمثل تمثيلا بديعا تلك الحركة الموصوفة فى ظهر الناقة وعنقها . ثم انظر كيف تمثل هذه الجملة الجهد الزائد الذى تبذله الناقة فى حركتها هذه بالحروف القوية من التاء والميم والدال المشددة والصاد والباء والقاف . وكلها اما حروف انفجارية أو حروف تحتاج الى جهد خاص للنطق بها .

وانظر الآن كيف وضع زهير الفعل « يتغنى » موضعه المضبوط فى البيت الخامس . فأرغمنا — ان أحسنا القراءة — على أن نقف برهة على هذه الألف التى تختم الفعل وترجع فى مدها رنين النون المشددة حتى نطلق صوتنا بشىء من التطريب وكأننا نغنى فى نشوة مع هذا القابل .

ثم أنصت فى جملته الأخيرة « يخفن الغم والغرقا » الى وسيلة الحرف المتردد . فهاتان الغينان اللتان تبدآن الكلمتين المتتاليتين « غم »

و « غرق » تحكيان بجرسهما المردد المعنى الذى تحمله الجملة من غرغرة الماء فى الحلق ، ثم تضاف اليهما القاف الخاتمة فى « الغرقا » ، والقاف قريبة المخرج من الغين (ولهذا تخلط بعض شعوب العربية بينهما) . كما تضاف الخاء فى الفعل « يخفن » ، وهى أيضا حرف حلقى قريب المخرج . فالآن اذا أعدت قراءة الجملة وتدبرت هذه الأحرف الأربعة المتتابعة خ غ غ ق ، وجدتها فى تتابعها وتقارب مخارجها [١] تحكى حكاية بديعة ملأ الماء للحلق وغرغرته فيه ومحاولة الغريق أن يطرده من فمه . وهذه الأحرف الأربعة هى الأصوات التى نصدرها حين نحرك الماء فى حلوقنا أو نحاول اخراجه وبصقه من أفواهنا . ولعلنا ندرك الآن لماذا وضعت اللغة لمعنى « غرق » هذا اللفظ بغينه البادئة وقافه الخاتمة يتوسطهما صوت الراء المكرر ممثلا بقرعته المكررة اضطراب الماء فى الفم . فانظر كيف وفق زهير فى جملته اذ اختار هذا اللفظ الذى وضعته اللغة ومهد له خير تمهيد بكلمتين أخريين فيهما خاء وغين فحكى بالنغم الشامل المؤتلف من الجرس والايقاع معنى جملته أجود حكاية صوتية . وتوفيقه هذا ناشىء بالطبع من شدة تمثله لمعناه واستحضاره له استحضارا حيا وهو ينظم بيته .

الشاعر اذن يحقق الحركة العامة بايقاع بحره البسيط ، ويحقق الحركات التفصيلية بدقائق الايقاع الداخلى والنغم فى جمله الشعرية ، ويحقق كثرة الماء والرى بروى القاف . وهذه الوسيلة ، وسيلة الموسيقى اللفظية المقترنة بالمعنى اقترانا عضويا ، هى الوسيلة الوحيدة المتاحة

---

(١) القاف ليست فى حقيقتها حرفا حلقيا ، لكنها تصدر من أقصى الحنك ممايلى أدنى الحلق مباشرة . وتليها الخاء من أدنى الحلق ، وتلى الخاء الغين من أدنى الحلق أيضا ، لكن الغين أدخل فى الحلق أى أقرب الى وسطه . فالأحرف الثلاثة متوالية المخارج تواليا مباشرا .

للشاعر . فاذا أتت أرهفت الانصات وكررت القراءة الجاهرة لهذه الأبيات اهتديت الى أسرار روعتها وجمـال سردها وتتابعها ودقة الشاعر فى تسجيلها ومقدرته المبدعة على احيائها ونقلها الينا من خلال انفعاله بما يستعمل من ايقاع ونغم . ولكننا نريد الآن أن نقترح اقتراحا لعله يزيدك تقديرا للأبيات ووسيلتها الفنية الخاصة فى تحقيق هدفها باللفظ وحده . وهذا الاقتراح هو أن تأخذ قلما وورقا فتحاول أن ترسم هذا المنظر الذى يصفه الشاعر بمختلف تفاصيله .

ولا تحتج بأنك لا تجيد الرسم ، فكل ما هو مطلوب هو تخطيط تقريبى (كروكى) لن يطلع عليه غيرك فلا داعى لخجلك . لكنك حين تبذل الجهد فى هذا الرسم وترغم مخيلتك على تذكر تفاصيله وربط بعضها ببعض فانك ستزداد تقديرا لعمل الشاعر ، وستزداد أيضا ادراكا لشىء آخر هام ، هو الفرق الأساسى بين الوسيلة التى يستخدمها فن الرسم والوسيلة التى يستخدمها فن الشعر . وستستكشف بعد قليل من المحاولة ان أبيات زهير فى نقلها للحركة المتعاقبة لا تشبه الرسـم الساكن فوق ورقة ، بل هى أشبه بأن تكون فيلما سينمائيا متحركا ، وان كان عليك هنا أيضا أن تتذكر أن أداة الشعر مختلفة جدا عن أداة الفن السينمائى .

ثم ستدرك بعد مزيد من المحاولة ان هذا الفيلم السينمائى الذى شبهنا به أبيات زهير لمجرد التقريب ليس فيلما صامتا ، بل هو فيلم ناطق ، يلعب العنصر الصوتى فيه دوره الهام ويقترن بالعنصر البصرى لتحقيق الهدف الفنى المتكامل . فلننتبه الآن الى هذا العنصر الصوتى وما يزخر به من مختلف الأصوات والأصداء المتعددة المتآلفة عـلى اختلافها .

أنصت اذن الى صرير البكرة اذ تتحرك حركتها العمودية ، واذ تتحرك أيضا حركتها الأفقية . والى صياح السائق بالناقة يحثها . والى غناء القابل يشجعها ويشجع نفسه هو على عمله المجهد . والى صوت انصباب الماء من الدلو فى الجدول . وصوت اندفاعه فى الجدول واندفاقه فى الحياض حتى يفعمها . وأنصت الى صوت الضفادع اذ تخرج من الماء فزعة (أو متصنعة الفزع كما سنشرح بعد قليل) . والى أصوات ارتطامها بصفحة الماء حين تتواثب فى الجدول وحين تعود من جذوع النخل فتلقى بنفسها مرة أخرى فى الماء . وتأمل الآن كيف يتصل بعض هذه الأصوات ، وكيف يفتر بعضها ويسترخى ثم يعود الى الشدة والعلو مع مختلف نوبات العملية . وتأمل كيف تتوحد جميعا على تعددها واختلافها فى جامعين عظيمين : جامع بحر البسيط بايقاعه الذى شرحنا انسجامه مع هذا النوع من الحركة الشاملة ، وجامع الجرس الذى فى روى القاف والذى يذكرنا تردده فى آخر كل بيت بأن الصوت الغالب على المنظر كله هو صوت الماء ، الماء الغزير السيال المتدفق . وأحبب به من صوت يحمل بشرى الحياة والاحياء ، والاخصاب والنماء ، والخير والبركة ، فهو الصوت الذى يفتن الجاهلى أقوى فتنة ويطرب أذنه بأحلى موسيقية وأحبها الى قلبه وأكبرها تنشيطا لروحه (ولم يكن عبثا أن يكرر القرآن الكريم فى وصفه للجنة فى آيات كثيرات انها تجرى من تحتها الأنهار) . وهى نشوة تتكهرب بها كلما نطقنا بروى القاف فى آخر كل بيت فملأنا حنكنا بجرسه ومددنا صوتنا مع حركته المنطلقة فى مدة الألف .

* * *

وقد رأيت وسمعت فى هذه الصورة تعدد العناصر التى تشاركت

فى تكوينها واصدار حركاتها وأصواتها ، من عنصر انسانى من العمال ، وعنصر حيوانى من الناقة ، وعناصر مادية صنعها الانسان من أدوات السانية والجدول والحياض ، وعناصر طبيعية فى المسرح الطبيعى الذى يلعب عليه هذا الفصل من ماء وريح وأرض ، ونخيل غرسه الانسان وأنبتته قوى الطبيعة . ولكن هذه الضفادع ... ما شأنها ؟ ولماذا جاء بها الشاعر الى صورته ؟ فان كان قد جاء بها لغرض ما فلماذا ادعى انها تخشى من الماء الغم والغرق ، والمعروف انها تستطيع أن تحيا فى الماء بل هى تحبه ولا تبعد كثيرا عنه ؟ ترى السبب بكل بساطة هو أن الشاعر وهم وأخطأ ولم يدرك هذه الحقيقة البسيطة ؟

هنا نجد الشراح القدامى — سامحهم الله — يسرعون الى تخطئة الشاعر ، فأغلب ما يهتمون به هو الشرح اللغوى ، فان جاوزوه أحيانا فالى النقاش الجدلى حول صحة المعنى أو عدم صحته من الناحية المنطقية الخالصة . ونحن وان كنا نحمد لهم أكبر الحمد ما صنعوا من جمع التراث وحفظه والاجتهاد فى شرحه اللغوى — وهو صنيع يبقينا فى دينهم ما بقى شعر عربى قديم يروى ويدرس ويطرب القراء — فاننا لا نملك أنفسنا أحيانا من الأسى على اهمالهم للقيم الفنية والمتعة الوجدانية فى الشعر الذى اهتموا بنقله وتفسيره ، وانغلاقهم الغريب — فى معظم حديثهم عنه — أمام روعته وسحره ، الأمر الذى كثيرا ما يوقعهم فى الخطأ فى مجالهم المختار نفسه ، مجال الشرح اللغوى والتحقيق المنطقى لأقوال الشعراء ومعانيهم .

لكن قبل أن نأتى الى الناحية الفنية ، نذكر انه من الناحية العلمية الخالصة كان زهير أقرب الى الحقيقة من الشراح الذين خطأوه ! فليس صحيحا ان الضفادع تستطيع أن تعيش « فى » الماء ، لأنها ليست لها

خياشيم مثل خياشيم الأسماك تمكنها من أن تأخذ الأكسجين المذاب فى الماء . بل هى تتنفس الهواء الجوى بواسطة رئتين لها ، عن طريق الأنف أو الفم ، وبواسطة جلدها أيضا . فلو وضعت تحت سطح الماء وأبقيت تحته لغرقت فعلا ! وانما تستطيع أن تعيش على الماء لأنها تغمر جسمها فيه ولكن تبقى أنفها فوق سطحه حتى تتنفس الهواء الجوى ، ويساعدها على هذا وضع أنفها على السطح العلوى لرأسها . فاذا غاصت تحت الماء فترة اضطرت الى اقفال فتحتى أنفها حتى لا يتسرب الماء منها الى تجويف الفم فتموت غرقا .

أما كونها حيوانا « بر مائى » فالمعنى العلمى الصحيح لهذه الكلمة ليس حيوانا يستطيع أن يعيش فى الماء وعلى البر فى نفس المرحلة من حياته ، كما يتوهم أكثرنا ، وكما يبدو ان الشراح القدماء قد توهموا . بل الحيوان البر مائى هو الحيوان الذى يمر فى نموه بمرحلتين مختلفتين مستقلتين : فى أولاهما تكون له خياشيم تمكنه من أن يتنفس الأكسجين المذاب فى الماء كما تفعل الأسماك ، فهو فى هذه المرحلة يستطيع أن يعيش « فى » الماء كالأسماك ولا يخشى غرقا ، وهذه المرحلة هى التى تبدأ بها الضفادع حياتها بعد خروجها من البيض حين نسميها « أبو دنيبة » . ثم تأخذ الخياشيم فى الضمور وتنمو بدلها رئتان وينتقل الحيوان الى مرحلته الثانية التى يصير فيها حيوانا بريا يتنفس الهواء الجوى ، وان كان لا يزال محبا للماء كثير الارتياد له والسكنى قريبا منه ، واليه يعود لكى يضع فيه بيضه فى موسم انتاجه .

هذه الحقيقة نعرفها من كتب علم الحيوان الميسرة لعامة القراء . كما نعرف من هذه الكتب أيضا حقائق أخرى عن الضفادع تعيننا على فهم أبيات زهير والموسم الذى حدثت فيه القصة التى يرويها . نعرف

ان الضفادع توجد بكثرة فى الربيـع والصيف ، ويقل ظهورها فى الخريف ، أما فى الشتاء فان البرد يقلل من نشاطها ، فتختبىء فى الطين أو فى الشقوق بين الحجارة ، وتظل طول فصل الشتاء مختفية عن الأنظار فى سكون شتوى ، حتى اذا أقبل الربيع خرجت من مكامنها وأخذت تقفز على الأرض فى نشاط وتتردد على منابع الماء ومجاريه .

فالضفادع التى يصفها زهير كانت مختفية فى شقوق الجدول وفى الشربات حول أصول النخيل . فلما أحست بالماء خرجت من مخابئها تقفز وتثب على جذوع النخل ، ولو بقيت فى داخل شقوقها لغرقت حقا . وقول زهير « لها متاع وأعوان غدون به » يدل على ان السانية التى يصفها لم تكن تعمل منذ فترة قبل اليوم الذى يصفها فيه . فهذا الماء قد جاء الى الضفادع بعد فترة انقطاع كانت فيها مختبئة فى مكامنها . وطحلة الماء الذى فى الشربات لم تأت من طول مكثه فيها ، بل من قوة اندفاعه فيها حتى ليثير ترابها ويحركه .

ليس معنى هذا ان السبب الوحيد الذى دفع الضفادع الى الخروج من مخابئها هو خوف الغرق ، بل زهير يقول هذا لأن هذا هو ما تدعيه الضفادع نفسها وما تتصنعه ! وهنا ننتقل من الناحية العلمية الخالصة بعد أن رأينا خطأ الشراح القدامى فيها ، الى الناحية الفنية التى أهملوها اهمالا تاما . فهم لم يلتفتوا الى الدور الحيوى العظيم الذى تؤديه الضفادع فى المنظر الموصوف . وأكثر ما التفتوا اليه أن قالوا ان وجودها يدل على كثرة الماء . لكن الشاعر لم يأت بها لمجرد الدلالة على كثرة الماء ، بل أتى بها لها هى ، من أجل ما تضيفه الى الصورة من النشاط والحركة والحيوية ، ومن الفرحة والسعادة ، ومن الصخب والجلبة

والمرح . بحيث يحق لنا أن نقول ان منظر الشاعر ما كان يبلغ ما يبلغه من الحيوية لو لم يأت بهذه الضفادع ...

هذا مع ان الشراح أنفسهم قد قالوا فى شرحهم « يريد ان الضفادع تحبو وتثب كما تفعل الجوارى من النساء والصبيان اذا لعبوا » . ومزيد من التأمل كان كفيلا بأن يهديهم الى ان الشاعر يريد اذن أن يقول ان الضفادع هى أيضا « تلعب » . فصياحها هذا ليس صادرا من خوف الغرق ، اذ ليس ما هناك ما يضطرها الى البقاء تحت سطح الماء ، بل هو صادر عن « تصنع » لهذا الخوف لأجل المزيد من اللعب والمرح .

ذلك ان الضفادع هى أيضا فرحة بهذا الماء الكثير السيال ، وانها مرحبة به سعيدة بمجيئه بعد فترة انقطاعه ، منتشية بأثره فى بل جلودها واعادة حيويتها . صحيح ان جلدها رطب دائما ، لأنه — كما تخبرنا كتب الحيوان — يفرز افرازات تمكنه من اذابة أكسجين الهواء الجوى حتى ينتقل ذائبا من خلال جذور الشعيرات الدموية الى كرات الدم الحمراء . لكنها مع هذا تحتاج بين حين وحين الى أن تبل جلدها بالماء حتى تزيد من رطوبته وصحته . ولهذا سعادتها وفرحها بالماء وترددها الكثير على أماكنه . فضلا عن حاجتها اليه لتضع فيه بيضها فى موسم انتاجها .

فان أردت أن تزداد فهما للصورة ودخـولا فى جوها العاطفى الصاخب ، فهل رأيت يوما صبية القرية من قرانا عند نزول المطر يخرجون من منازلهم فيتقبلونه على رؤوسهم ووجوههم فرحين متصايحين ، وكيف يقفزون فيه ويحجلون غير آبهين الى صراخ أمهاتهم ألا يبلوا جلابيبهم ويلوثوها بالطين ، متغنين بأغانيهم الشعبية المأثورة : يا نطرة رخّى

رخّى ، على قرعة بنت اختى الخ ... يا رب تشتى ، وابلّ بشتى ، واروح لستى الخ ...

هذه نفس الصورة التى ينقلها زهير عن تلك الضفادع ، ولهذا يشبه هو الضفادع بالصبيان والبنات فى لعبها وحبوها ووثبها ، كما ذكر الشراح القدامى ، ونضيف انه يشبهها بها أيضا فى صياحها نفسه ، هذا الصياح الذى يتصنع الفزع زيادة فى المرح والمزاح . الضفادع اذن كما يصورها زهير تستقبل الماء بفرحة وابتهاج ، ثم تتصنع انها تخرج مذعورة ختسرع الى تسلق الجذوع متصايحة فى نقيق صاخب ، لكنها تعود فتقفز فى الجدول وتغوص فى الحياض وتستقبل الدفعة الجديدة من الماء التى تصبها الدلو الجديدة ، وهى لا تستطيع أن تبقى أسفل الماء طويلا والا غرقت حقا كما شرحنا آنفا ، فهى تعود فتخرج منه متصنعة الفزع مرة أخرى ، ثم تعود فتغطس فيه ، وهكذا دواليك . كما يفعل صبيتنا فى قرانا اذ يخرجون من البيت فيعرضون أنفسهم الى المطر المنهمر ، ويرفعون وجوههم الى السماء ليتلقوه على جباههم وخدودهم وفى عيونهم ، يجدون لذة قوية فى لطمه لوجوههم ، ثم يصيحون متصنعين الذعر ويرتدون الى داخل البيت مسرعين ، ثم لا يلبثون أن يخرجوا الى المطر مرة أخرى لا يستطيعون أن يقاوموا اغراءه ، وهكذا يستمرون حتى ينهكوا طاقتهم ويستنفدوا فورة انفعالهم أو تنجح أمهاتهم المذعورات ذعرا حقيقيا ، فى حجزهم داخل البيت .

أمامى الآن قصاصة مما تنشره احدى جرائدنا فى باب « غرائب الطبيعة » . اقتبسها هنا لا لأنها مرجع يحتج به ، بل لمحض الاستئناس . والحقيقة التى تقوم عليها هذه القصاصة مأخوذة على أى حال من حقائق حياة الضفادع كما تسجلها كتب علم الحيوان . تحتوى القصاصة على

منظرين مرسومين ، أولهما لأرض صحراوية يسقط عليها المطر ، وقد كتب تحته : « ها هى مياه الأمطار قد غمرت المنطقة الصحراوية القاحلة عقب عاصفة رعدية من عواصف الصيف » . وثانيهما لنفس الأرض وقد بلغ المطر أقصاه وامتلأت الأرض بالضفادع ، وقد كتب على هذا المنظر الثانى : « ولكن هل أمطرت السماء هذه الضفادع ؟ هذا ما يبدو ولكنه ليس الواقع . ان كل ما فى الأمر هو أن هذه الضفادع قد خرجت من مخابئها لتمرح فى المياه التى تمنحها الحياة » .

لعل فى هذا ما يزيدنا فهما بغرض الشاعر الجاهلى من الاتيان بالضفادع الى صورته . والفرق الوحيد هو ان ضفادعه سعيدة بمياه البئر التى استخرجتها السانية ، لا بمياه المطر الذى ينزل من السماء . والحق انك اذا تأملت فى بيته السادس تشبيهه للضفادع بالبنات والصبيان الذين يحبون فى لعبهم وجدته كبير الدقة الحسية من ناحية متناهى الظرف وخفة الروح من ناحية أخرى . حاول أن تتخيل الصورة بأن تتذكر منظر الأطفال وقد أقعوا وبدأوا يزحفون فى لعبهم ، أو انحنوا وبدأ بعضهم يقفز فوق بعض فى لعبة « طاطى البصلة » ، وتأمل انحناء أقفائهم وبروز أعجازهم . ثم استدع الى ذاكرتك شكل الضفدع ، فان لم تكن شاهدته فراجع رسومه وصوره وأوصاف جسمه فى أحد كتب الحيوان ، وانتبه بنوع خاص الى أن الضفدع لا رقبة له بل يتصل رأسه بجذعه العريض القصير اتصالا مباشرا . وتأمل هيئته حين يقفز برجليه الخلفيتين الغليظتين ورجليه الأماميتين النحيفتين . حينئذ ستدرك الى أى مدى يشبه الضفدع أولئك الصبية فى اقعائهم أو انحنائهم ذاك .

فالتشبيه من ناحية التصوير الحسى هو تسجيل بصرى دقيق . لكن ليس هدفه الأعلى هو محض التسجيل ، بل هو نقل عاطفة وعدوى

انفعال ، وهو من هذه الناحية يدل على قدرة ذلك الشاعر الجاهلى على فهم عواطف الحيوان وانفعالاته ، وعلى التعاطف القوى معها . فانظر كيف ان الضفدع — هذا الحيوان الذى يراه أكثرنا قبيحا بشعا فلا يثير منهم الا الاستشناع لدمامته والكراهية لصوته حتى ضربت بقبحهما الأمثال — لم يثر فى ذلك الشاعر الجاهلى الا العطف الكبير والاعجاب القوى والمشاركة فى شعور النشوة والابتهاج . فلا شك ان زهيرا سعد من أجل الضفدع حين وقف يتأمل مرحه وطربه ويستمع الى نقيقه الصاخب الثمل بكثرة المياه ، حتى قرن نشوته بنشوة البشر على قدم المساواة ، ولم يتحرج أن يشبهه بصغار البشر من الأطفال .

فهل كنا مبالغين حين ادعينا ان منظر الشاعر لم يكن يبلغ ما بلغ من الحيوية لو لم يأت فيه بهذه الضفادع اللاهية العابثة ، المسرورة المتصايحة القافزة ، فضم سعادتها الى سعادة الانسان ؟ لا نظن اننا بالغنا ، وبخاصة اذا صدق ترجيحنا ان القصة التى يقصها زهير حدثت فى الربيع أو الصيف ، فيكون قد شاهد الضفادع فى أشد مواسمها نشاطا وحمية وصخبا وحيوية ، حين يتزايد قفزها ويعلو نقيقها (والنقيق يصدر من الضفادع الذكور وحدها ، وهو اعلانها الجنسى الى اناثها أن يأتين ليبدأن مع ذكورهن موسم الانتاج) . ويكثر ترددها على الماء ولعبها ولهوها فيه .

والآن تستطيع أن تعيد قراءة الأبيات والتأمل فيها كوحدة فنية متكاملة . لتتدبر مختلف العناصر الفنيــة التى اجتمعت وائتلفت فى تكوينها . من تصوير حسى دقيق قائم على ارهاف حاسة البصر ، وحكاية صوتية غنية قائمة على ارهاف حاسة السمع ، وطاقة شعرية زاخرة قديرة على الانتشاء بنشوة الحياة والاهتزاز مع قواها المحركة والنبضان

مع نبضها المتدفق ، واستجابة الى فرحة الحيوان جنبا لجنب مع فرحة الانسان . هذه الطاقة الشعرية القديرة على أن تؤلف بين هذه العناصر كلها جميعا فى قطعة فنية ذات وحدة حيوية ، وأن تؤديها بلفظ قوى التصوير والحكاية يتحد مع مضمونه اتحادا عضويا صادقا . فأنتجت لنا فى النهاية قطعة فنية لا تكتفى بمحاكاة الحقيقة الخارجة مجرد محاكاة تسجيلية ، بل تخلقها خلقا جديدا وتزيدها حيوية وتكسبها حياة خالدة بما تضفى عليها من انفعال الفنان ، وما تمزجها به من صميم وجدانه ، وبنقلها من ميدان الحدوث المادى الآلى الى ميدان التصور البشرى المدرك والتعبير البشرى العامد . متخذة الى تحقيق هذا كله هذه الأداة العجيبة السحرية ، أداة الكلمة .

فبالكلمة — المعجزة العظمى التى اخترعها الجنس البشرى وأبدعها ابداعا — استطاع زهير بن أبى سلمى أن يخلق صورة باقية ، مبصرة فاطقة ، متحركة نابضة ، خلدت لنا ما رآه وما سمعه وما اهتز به كيانه وتدفق به وجدانه فى ركن من أركان الجزيرة العربية فى يوم من الأيام منذ ألف وأربعمائة عام ...

* * *

بقيت لنا فى فصلنا هذا كلمة نود أن نتجه بها الى قارئنا ، تحمل رجاء سبق أن ألححنا به ، وسنكرر الالحاف فيه . ها نحن أولاء — فيما نرجو ونظن — قد أدينا واجبنا النقدى بما يسعه جهدنا الشخصى المحدد ، لكن بقى عمل القارىء نفسه ، فى ترديد هذه الأبيات والاكثار من قراءتها قراءة جاهرة ، وشحذ المخيلة البصرية فى رؤية مناظرها ، وارهاف السمع فى الانصات الى ايقاعاتها وأنغامها ، حتى يصل فيها الى ما ندعى وجوده فيها . فان لم يبذل هذا الجهد المتوقع منه فلن

نستغرب منـــه أن يرفض ادعاءاتنا جملة وألا يقابلها الا بالاستنكار أو السخرية .

هناك طريقة واحدة لا ثانى لها للاستمتاع الكامل بالفن ، وهى أن تزيده تمليا ومراجعة حتى تزداد به ألفة وتزداد فى أسرار اجادته نفاذا . فان قابلت أحدا — كائنة ما كانت موهبته — يدعى لك انه استطاع فى استماعه الأول الى سيمفونية لبيتهوفن أن يقدر كل روعتها ، أو انه استطاع من نظرته الأولى الى رسم لدافنشى أو تمثال لميكائيل انجلو أن يستجيب لكل ابداعه ، أو انه استطاع من قراءته الأولى لقصيدة لأحد الشعراء العظام أن ينفعل انفعالا كاملا بكل تأثيرها ، فثق ان هذا الشخص اما كذاب يخادعك أو موهوم يخدع نفسه ، ومثل هذا الشخص على كلا الحالين لن يصل أبدا الى التقدير الصحيح للفن ، لأنه لا يعرف انه لا سبيل اليه الا بتقبله عشرات وعشرات من المرات . فى كل مرة منها تتكشف لنا جوانب وتفصح أسرار لم نهتد اليها فى المرات السابقات .

ونحن اذ شبهنا أبيات زهير فى السائية بالفيلم السينمائى المتحرك الناطق كان تشبيها ناقصا أردنا به مجرد التقريب . فان بين الشريط السينمائى والوصف الشعرى فرقا أساسيا ، هو أن الأول جاهز للناظر فلا « يشغّل » خياله ، أما الثانى فأداته مجرد الكلمات وعلى القارىء نفسه أن يحولها بمخيلته الى الصور المقصودة ، أى ان عليه هو أن « ينتج ويخرج » الفيلم .

وهذا هـــو سبب رواج السينما ثم التليفزيون لدى الجماهير ، اذ يغنيهم كلاهما عن جهد القراءة . ولسنا نعنى بجهد القراءة مجرد عناء العين فى قراءة الحروف وفهم رموزها اللغوية ، بل نعنى جهـــد

المخيلة فى تصور الصور الذهنية التى تخلقها الكلمات ، والتى تحتاج الى تعاون القارىء مع الكاتب حتى يتم هذا الخلق . ولهذا أيضا لا يمكن أن تغنى السينما — أو التليفزيون — أبدا عن القراءة ، ولا أن يبلغ أحدهما — لدى القارىء المثقف — مدى لذة القراءة وامتاعها وفائدتها . بل ان قدرة كليهما على استحضار المنظر كثيرا ما تكون أضعف من قدرة المفكر المثقف الذى درب على القراءة والتخيل . وهذا هو السبب فى خيبة الأمل التى نحس بها فى أغلب الأحيان حين نرى فيلما متحركا لرواية جيدة قرأناها من قبل . ولكن — لحسن حظنا — تنطمس بعد قليل صور الفيلم غير المرضية من ذاكرتنا وتعود الى البروز تلك الصور التخيلية الغنيـــة العميقة التى اخترعتها مخيلتنا وركبتها حين قـــرأنا الرواية .

على القارىء اذن أن « ينتج ويخرج » لنفسه هذا الشريط الناطق المتحرك الذى ضمنه زهير أبياته ، وترك لسامعه وقارئه انتاجه واخراجه فى مخيلته الفنية . وليس كل ما فعلناه فى دراستنا هذه الا ايماءات نرجو أن تعين القارىء على هذا العمل الذى يجب أن يقوم هو به . فان استجاب لدعائنا واتبع ايماءاتنا فلينظر أى امتاع غنى عميق يظفر به ، ولينظر أى ارهاف للبصيرة وشحذ للوجدان وتنمية لقدرة التعاطف والمشـــاركة تستطيع أبيات زهير بن أبى سلمى أن تقدمها اليه .

الفصل الخامس

الحب : النسيب والغزل

اقتصرنا الى الآن على مقطوعات أو أبيات مفردة من الشعر القديم ، استخرجنا منها بعض الحقائق الأولية ، المضمونية والأدائية ، عن الطبيعة الفنية لهذا الشعر . لكن حان لنا أن تنظر فى قصائد كاملة ، نزداد فيها تعرفا للفن الجاهلى ، كما ننعم النظر فى التركيب العام أو البنية الشاملة للقصيدة . واذ كانت القصيدة التى سنبدأ دراستها فى هذا الفصل تفتتح بالنسيب ، شأنها فى ذلك شأن أكثر القصائد الجاهلية الطويلة ، حق لنا أن نقدم دراستنا لها بعرض لمشكلة النسيب الافتتاحى ، نبنيه على ما استنبطناه من قراءاتنا للتراث الجاهلى الذى حفظه لنا الزمن .

ما بال هذا النسيب تفتتح به معظم القصائد الجاهلية ، وتكرر فيه تجربة الفراق الى درجة تثير الملل فى كثير من القراء المحدثين ، وتحملهم على التشكك فى صدق الشعراء وفى اصالتهم ؟

أما التفسير الذى كنا نكتفى به كلما عرضنا الموضوع على طلابنا ، فهو ذلك التفسير البسيط القريب ، الذى يتبادر الى كل من يعرف أبجديات الحياة الجاهلية . وهو أن ذلك النسيب ليس الا انعكاسا صادقا لطبيعة ذلك المجتمع ، الذى كان النمط الرعوى من الحياة هو النمط

الغالب عليه [1] ، فى تنقله الدائم وراء الماء والكلأ ، كلما نفدا من مكان أو أشرفا على النفاد ، اضطر البدو الى الرحيل بحثا عن مورد جديد ، فاذا وجدوه أقاموا عليه حينا .

وكثيرا ما كان يحدث ، لندرة الماء فى الصحراء ، وشدة التنافس عليه ، أن تتراضى قبيلتان على التشارك فى ماء واحد . فتقوم بين أهليهما صداقات ومودات ، وتنشأ علاقات غرامية بين بعض الفتيان فى كل من القبيلتين وبعض الفتيات فى القبيلة الأخرى . وهى علاقات لا ينتهى أكثرها بالزواج ، لأن التقليد السائد كان يحصر الزواج فى أفراد القبيلة الواحدة ، وما نعرفه من الشعر والقصص والتاريخ عن ذلك العهد القديم يدلنا على ندرة الزيجات بين فردين مختلفى القبيلة . ثم تظل القبيلتان فى ذلك التشارك ، ورجالهما ونساؤهما فى ذلك التصادق والتحاب ، حتى يشح الماء فلا يعود كافيا لكلتيهما ، فتضطر احداهما الى مغادرة المكان ، وتبقى الأخرى الى أن يتأذن المورد بالنفاد التام .

---

(١) بعض نقادنا المحدثين يعتقدون ان هذا النمط الرعوى قد بولغ فيه ، وينبهون الى ان كثيرا من القبائل عرفت الحياة المستقرة ، واختلطت بالأمم المتحضرة المجاورة . وهذا صحيح فى ذاته ، لكن هؤلاء النقاد يبالغون في الجانب المضاد ، ويهملون الحقيقة الواقعة ، وهى ان النمط الرعوى كان برغم ذلك هو النمط الغالب ، عليه سارت أكثر القبائل ، وفيه عاش أكثر الشعراء . ونحن وان كنا غير غافلين عن بعض التأثير الذى دخل الشعر الجاهلى من حياة الحضر ، نلح فى هذا التقرير : أن الطبيعة الأساسية للفن الجاهلى ، والمقومات الأساسية له فى كلا مضمونه وأدائه ، مبنية على الحياة البدوية ، فى بيئتها الصحراوية ، وكيانها الاجتماعى القبلى ، وتقاليدها الرعوية ، وتجاربها البدوية . لاسبيل الى انكار هذه الحقيقة ، والذى ينكرها لا ندرى كيف يفهم الطبيعة الأصيلة للفن الشعرى الجاهلى . بل ان عناصر هذا الفن قد دام تأثيرها على الشعر والشعراء زمانا طويلا بعد ان انتهت الحياة التى كانت تبررها ، أو انزوت فى اركان الجزيرة العربية ولم تعد قادرة على تقديم الهام متجدد للشعراء ، وانتقلت الحياة الغالبة الى الحواضر الاسلامية .

وهذه هى اللحظة الحرجة التى تبدأ بها القصيدة الجاهلية . فالشاعر يحزن لهذا الفراق المحتوم ، ويتذكر الصداقات التى كتب عليها تمزق الشمل ، ويتذكر بنوع خاص علاقات الحب أو المغازلة التى جمعته بفتاة أو فتيات من نساء القبيلة الأخرى . وهو أحيانا يعترف بأن قبيلته هى التى بدأت بالرحيل ، ولكنه يدعى غالبا ان القبيلة الأخرى هى التى أسرعت الى الهجران ، ثم يدفعه حزنه القوى على ابتعاد محبوبته الى أن ينسب اليها جريرة الفراق ، ناسيا أو متناسيا انها ليست هى التى قررت الرحيل ، وانها لم تكن تستطيع الا أن تتبع قبيلتها فى اقامتها وظعنها .

وكثيرا ما كان يحدث لهم أيضا ، فى رحلاتهم المستمرة ، أن يمروا على مكان كانوا قد أقاموا به منذ عام أو أعوام . وهنا تفجأهم الذكرى الطاغية ، فيقفون بالمكان ويستوقفون عليه صحبهم ، ينعمون النظر فى اطلاله ورسومه ، ويتفرسون فى موضع النار وأثافيها ، وقنوات الماء التى كانوا اختطوها حول الخيام ، وآثار أخرى دقيقة بعضها بالغ الدقة يمحصونها ببصرهم الحاد المدرب على قراءة الأثر . ثم يستدعون ما يرتبط بهذه الشواهد المادية من ذكريات ، ويتساءلون ماذا حدث لمحبوباتهم السابقات ، ويذكرون أطرافا من محاسنهن ومتعهن ، ويحسون بالحنين القوى أو الرقيق الى الماضى ، ويأسون على ما ألم بهم من شيب وضعف . ويجد بعضهم فى هذا كله مثارا للتعجب من صرف الأقدار وتقلب الزمن وزوال الشباب وحتم الموت . ثم يرغمون أنفسهم ارغاما عنيفا على ترك هذه الأحزان والأفكار السوداء ، وعلى العودة الى الحيـاة الواقعة بتعدد مطالبها وواجباتها ومشاكلها ومشاغلها ، فيدفعون نوقهم الى المضى الى أغراضهم النشيطة فى الحياة ، من سفر الى الممدوح ،

أو اسراع الى الملاهى والملذات ، أو فخر بقبائلهم وأنفسهم ، أو هجاء للأعداء . وهكذا يختمون النسيب وينتقلون الى موضوعاتهم الفنية الأخرى فى قصيدتهم .

هذه التجربة الصادقة الحدوث ، المستمرة التكرر ، الحقيقية الألم ، بما أضيف اليها من ادعاء شعرى بسيط لا يصعب تقبله من أن المحبوبة هى التى بادرت بالرحيل ، هى اذن منشأ هذا النسيب ، وسبب تكرره فى افتتاح معظم القصائد . فقد كانت تلك الفرقة الحاسمة من أشد ما يحدث لهم فى حياتهم ، لا عجب أن تثير فيهم لواعج الذكرى وأنغام الحسرة والأنين ، وأن تدفع بعضهم الى التفكر فى حظهم البدوى الذى كتب عليهم فى هذه الحياة ، والذى يقضى بألا يستقروا فى مكان ويبدأوا فى الاطمئنان اليه حتى ينتزعهم منه منادى الترحال ، وألا يقيموا الصداقات والمحبات مع أهل قبيلة أخرى ، يخففون بها من نمط العداوة والتصارع السائد على علاقات القبائل ، حتى يصيح بها ناعب البين .

مثل هذا التفسير البسيط القريب هو ما أقام عليه ابن قتيبة تعليله المشهور لبدء القصيدة الجاهلية بفن النسيب . فهو يقيمه على الحقيقة الواقعة التى كانت تحدث ويتكرر حدوثها فى حياة البدو ، والتى يخالفون بها حياة أهل المدر ، مضيفا الى هذا السبب الواقعى سببا فنيا ناشئا عنه ، وهو ان الشعراء تعمدوا هذا البدء حتى يميلوا نحوهم القلوب ويجذبوا الانتباه والاصغاء ، لما وجدوا من أثر هذا النسيب فى تشويق سامعيهم واثارة عاطفتهم ، ثم يخلصون منه الى سائر أغراضهم . وعلى هذا التفسير يكون بدء القصائد بفن النسيب أمرا طبيعيا ، ويكون تكراره صدى صادقا لتكرر التجربة من جانب ، ولحق الشعراء المشروع

فى استغلال عواطف سامعيهم ما دام هذا قائما على تجربة حقيقية حيوية ونفسانية ، حدثت وتكررت لهم ولسامعيهم .

والقاعدة العلمية المعروفة المسماة « قانون أقل الفروض » تطالبنا بألا تتجاوز تفسيرا بسيطا لمجرد بساطته ، الى تفسير معقد لمجرد تعقيده ، ما دام الأول كافيا فى تعليل جميع الظواهر الملحوظة . فليس التعقيد فضيلة تطلب لذاتها ، اللهم الا اذا استكشفنا ظاهرة يعجز التفسير الأول عن الاحاطة بها .

الا أن بعض الباحثين لم يكفهم ذلك التفسير القريب ، فالتمسوا له تعقيدا لم نجده يزيد المسألة وضوحا ولا استيفاء تعليل ، وان أضاف اصطلاحات فلسفية حديثة مغرية الرنين . فقد استمعنا منذ ثلاث سنوات الى محاضرة فى نادى الثقافة الألمانى بالقاهرة ، ألقاها المستعرب الدكتور ڤالتر براونه ، ورمى فيها تفسير ابن قتيبة بالعجز والقصور ، والبعد وعدم الاحتمال . واعتقد ان غرض الشعراء الحقيقى ليس أن يرثوا الأطلال أو يحنوا الى ما انقطع من المودات والمحبات ، بل غرضهم هو المشكلة « الوجودية » الكبرى التى يبحثها الفلاسفة والأدباء الوجوديون فى أيامنا هذه ، وهى « اختبار القضاء والفناء والتناهى » . وبهذا يعلل ما يوجد فى « بعض » نسيبهم من اجتماع النقيضين : الحزن والمتعة ، والألم واللذة ، والموت والحياة ، والفناء والبقاء . ثم يقول ان السبب فى اقلال الشعراء بعد الاسلام من افتتاح قصائدهم بالنسيب لم يكن هو تغير حياتهم من البادية المتنقلة الى الحاضرة المقيمة ، بل هو أن ايمانهم بالاسلام قد حل لهم تلك المشكلة الوجودية .

حين استمعنا الى تلك المحاضرة الممتعة كان شعورنا الأول هو أن هذا

التفسير الوجودى لا ينطبق — ان انطبق — إلا على « بعض » النسيب الجاهلى ، وهو الذى يتطرق فيه الشاعر من مجرد الذكرى المشجية الى قدر من التفكير الجاد حول تقلب الزمن وحتم التغيير ووجوب الفناء . فكيف نعلل النسيب الآخر الذى لا يمضى الى هـذا التفكير ؟ وكان شعورنا الثانى هو ان اصطلاح « الوجودية » لا يعود اصطلاحا مفيدا ولا يضيف شيئا قيما جديدا اذا استعمل مثل هذا الاستعمال السائح كمجرد « أكليشيه » يصرفنا عن التأمل الدقيق فى مشكلة الجاهليين الخاصة التى نشأت من أوضاع معينة محددة فى مكانهم وزمانهم .

لكننا لم نشأ أن نتسرع فى الحكم على المحاضرة ؛ فسألنا صاحبها أن يعيرنا نصها المكتوب حتى نقرأه على روية ، فتكرم مشكورا . لكننا ظللنا على اعتقادنا انه يضيف أسماء واصطلاحات جديدة « عصرية » دون أن يزيد المسألة تنويرا أو استيفاء تعليل . وشعور الجاهليين الحاد بتقلب الزمن وقصر الحياة وخوفهم المرعوب من فكرة الموت ، حقيقة تامة الصدق ، عظيمة الأهمية فى تحديد فلسفتهم نحو الحياة كلها ، وسلوكهم العملى فيها ، وصياغة فنهم الشعرى بأكمله ، فى متعـدد موضوعاته لا فى النسيب الافتتاحى وحده ، كما سنشرح فيما بعد . لكن تفسير هذه الحقيقة لا يكون بمجرد اعطائها تسميات عصرية ، وادعاء انها نفس المشكلة التى يبحثها الفلاسفة المعاصرون ؛ بل يكون بالتعمق فيها فى اطارها الخاص المكانى والزمانى ، وربطها بطبيعة بيئة الجاهليين وظروف مجتمعهم المعينة ، وهو ما سنحاوله فى الفصلين السابع والعاشر ثم فى الفصل السابع عشر . ولكن نكتفى هنا بأن نلاحظ أن تفسير براونه ان علل تطرق تلك الأفكار الى بعض النسيب الجاهلى فهو لا يعلل مجىء هذا النسيب فى افتتاح القصيدة ، وهى المسألة التى تحتاج الى

تعليل . فتفسيره لم يكن يمتنع لو جاء النسيب فى وسط القصيدة أو آخرها ، كما يجيء فعلا قسم أبيات الحكمة التى تجلى أفكارهم حول موضوع الموت والفناء وتقلب الزمن بأصرح مما يفعله قسم النسيب . كما ان التفسير المذكور لا يلتفت الى أن موقفهم من الموت والفناء لم يؤثر فى نسيبهم وحده ، بل أثر كما ادعينا وكما سنوضح فيما بعد فى موضوعاتهم الشعرية كلها ، لأنه أثر فى موقفهم الأساسى نفسه من الحياة ورد فعلهم على تجاربها .

ثم وجدنا للمحاضرة المذكورة صدى فى مقالة كتبها الدكتور عز الدين اسماعيل فى العدد الثانى من مجلة « الشعر » (فبراير ١٩٦٤) ، فوجدناه يكرر ذلك التفسير الفلسفى « الوجودى » الذى سمعناه من براونه ، ثم يضيف اليه تفسيرا من علم النفس التحليلى ، لكنه لم يزدنا به اقتناعا ، فاضطررنا ، اتباعا لذلك القانون العلمى الذى ذكرناه ، الى العودة فى تعليل النسيب الافتتاحى وبدء القصيدة به الى التفسير البسيط القريب الذى شرحناه . لم يكن هذا لأننا ممن يرفضون الاستعانة بعلم النفس التحليلى الحديث فى فهم تفسيات الشعراء القدماء ، فان لنا كتابا كاملا فى فهم نفسية أبى نواس أقمناه على ذلك التحليل [1] . ولكن اذا كانت نفسية أبى نواس المعقدة الشاذة الملتوية قد اضطرتنا اضطرارا الى اللجوء الى التحليل النفسانى الحديث لمحاولة فهمها ، فليس معنى هذا اننا نرحب باقحام هذا التحليل فى شرح ظواهر حيوية وفنية لا تحتاج اليه احتياجا قاهرا .

ثم جاء الأديب البصرى الأستاذ قصى سالم علوان ، فى العدد الخامس

(١) نفسية أبى نواس ، القاهرة ١٩٥٣ .

من « الشعر » (مايو ١٩٦٤) ، يشـكك لا فى التفسير الوجودى والنفسانى الجديد فحسب ، بل فى تفسير ابن قتيبة أيضا . وحجته انه اذا انطبق على أول شاعر تناول هذا الموضوع ، وليكن امرىء القيس ، فانه لا ينطبق على سائر الشعراء ، الذين تناولوا الموضوع بعده ؛ فان هؤلاء لم يتناولوه فى نظر الأستاذ علوان الا عن محض التقليد الشعرى ، ومن باب الجرى مع التقاليد .

وهكذا يفهم الأستاذ علوان معنى الأصالة الشعرية فهما نراه مسرفا غاية الاسراف ، فهو ينظر الى « الموضـــوع » فقط ، ولا ينظر الى طريقة تناوله وتفاصيل استغلاله . وعلى هذا الفهم المسرف يكون كل شاعر يشكو ابتعاد المحبوبة ، أو يرثى الولد المتوفى ، أو يتبرم بالشيب والهرم ، أو يعجب بجمال الوردة ، أو يرتاع أمام شموخ الجبل أو تلاطم البحر ، شاعرا غير أصيل ، لأن كثيرين قد سبقوه الى تناول هـــذه الموضوعات ، بل يكون هؤلاء الكثيرون أنفسهم مقلدين جميعا ما عدا واحدا هو أولهم تناولا للموضوع . ويكون على كل شاعر يريد أن يكون أصيلا أن يستكشف « موضوعا » جديدا تام الجدة ، وهـــذا أمر يقارب المستحيل .

ما هكذا نفهم الأصالة الشعرية أو الأصالة الفنية عامة ، بحصرها فى جدة الموضوع . وموضوعات الشعر والأدب عامة ، على كثرتها وتنوعها ، هى بعد موضوعات محدودة مكررة ، حتى لقـــد استطاع الباحثون حصرها فى قوائم ، كما تعرف اذا اطلعت على كتاب فى الدراسة المقارنة للأدب . بل نحن نفهم الأصالة ونحكم عليها بمقياسين اثنين : هل حدثت هذه التجربة لهذا الشاعر حقا ؟ فان كان الجواب بالايجاب قبلناها

قبولا مبدئيا ، مهما تكن قد حدثت قبله لألوف آخرين . وبعد هذا القبول المبدئى نسأل سؤالنا الثانى : هل تناولها الشاعر تناولا فيه شيء جديد من نفسه ، بأن عرضها من زاوية مختلفة بعض الاختلاف ، أو لفتنا الى تفاصيل لم نلفت اليها من قبل ، أو مزجها بعناصر أخرى لم يكن من المعهود أن تمزج بها ، أو التمس تشبيهات واستعارات ومجازات جديدة للتعبير عنها ، أو أسمعنا فى نظمه اياها ايقاعا جديدا أو نغما جديدا ، الى غير ذلك من ضروب التصوير والأداء والعرض التى تقوم فى صميمها على اختلاف رؤية الشاعر واختلاف عقليته ونفسيته وذوقه واختلاف التفاصيل الدقيقة لحياته الفردية واختلاف رد فعله اختلافات تكبر وتصغر ويتوقف على مداها درجة اصالته .

فاذا طبقنا هذين المقياسين على النسيب الجاهلى أجبنا على أولهما بالايجاب فورا ، فلا شك ان كل شاعر جاهلى — من شعراء البادية على الأقل ، وهم الكثرة الغالبة — قد جرب الرحيل وهجر الديار وفراق الأحبة . أما ثانيهما فهو الذى يحتاج الى تريث قبل الاجابة عليه ، والى انعام نظر فى الأشعار الكثيرة التى تدور على موضوع النسيب ، والحكم على كل منها فى ذاته . فاننا لا نريد فى خلافنا المبدئى مع الأستاذ قصى سالم علوان أن نغالى فى اثبات الأصالة لكل شاعر جاهلى تناول هـذا الموضوع نظير ما غالى هو فى نفى الأصالة عن جميع الشعراء ماعـدا أولهم ، ولا نريد أن يصدر حكمنا عن جدل نظرى محض نقابل به حكمه النظرى المحض ، بل نريد أن نبنيه على استقراء مفصل لواقع الشعر الجاهلى فى المئات المأثورة من أشعار النسيب .

والذى كنا قد انتهينا اليه بعد سنين من الدراسة والتدريس لهذا

الشعر ، هو ان الأمر يختلف بين شاعر وشاعر ، وأنه لا توجد قاعدة مطردة . فهناك من شعراء الجاهلية من يقنعوننا اقناعا قويا باصالتهم ، وهناك من لا يقنعوننا بأصالة ، لسنا نعنى بهذا اننا ننفى حدوث تجربة الرحيل والفراق لأفراد الفريق الثانى ، بل نعنى انهم فيما يبدو لنا لم يكونوا يستحضرون هذه التجربة الذاتية المعينة استحضارا قويا حارا حين نظموا نسيبهم ، فلم يعبروا عنها كما حدثت لهم ، بل كما سمعوا غيرهم يتحدث عنها . بنفس الطريقة التى يموت فيها الولد لأحد الشعراء ، فلا يستحضر تجربته هذه الحقيقية الشخصية فى رثائه لولده ، ولا يستمد منها وصفه وتعبيره ، بل ينظر فيما قاله الشعراء من قبله فى رثاء الولد وينسج على نفس منوالهم .

والذى يدفعنا الى التشكك فى هؤلاء هو ما يبدو لنا من برود شعرهم فى النسيب ، وخلوه من أى نغمة شخصية جديدة مقنعة . ومن الأسباب الأخرى اننا نوازن بين المتعة الفنية التى نحصل عليها من قسم النسيب ، والمتعة التى نحصل عليها من أقسام أخرى فى نفس القصيدة ، فتبدو لنا هذه الثانية أقوى ، وتدفعنا الى ترجيح ان الشاعر قد اهتم بها اهتماما أكبر ، وأعطاها نصيبا أوفر من وجدانه الشاعرى ومهارته الأدائية . الأمر الذى يجعلنا نتساءل : تراه كان مجرد مقلد يتبع تقليدا شعريا قد رسا وتم رسوخه حتى فى ذلك العهد البعيد ، فهو يؤدى واجبه أداء فاترا ويتخلص منه الى ما يهمه حقا من التجارب والموضوعات ؟ ولا غرابة فى أن يكون هذا حدث ، اذا تذكرنا ان الشعر الجاهلى الذى حفظ ووصل الينا — وهو لا يتجاوز قرنا من الزمان قبل البعثة النبوية — قد سبقته أجيال كثيرة من الممارسة والتنمية والتطوير قبل أن يستوى

على صورته التى وصل فيها الينا ، وكلنا نعرف شكوى عنترة وشكوى زهير من أن من سبقوهما من الشعراء لم يتركوا لهما جديدا يقولانه .

فاذا أضفنا الى هذا ما نعرفه — وما سنزيده فى فصل قادم شرحا — من الطبيعة القبلية الجماعية لشعرهم ، وعدم أخذهم بـ « حقوق التأليف » كما أخذت بها آداب أخرى ، لم نعد نستغرب وجود كثير من التقليد حتى فى ذلك العصر القديم الذى يعده العصر الأول للشعر العربى . كل هذا صحيح ، الا اننا قبل أن نسرع الى اتهام هؤلاء بعدم الأصالة وبالاكتفاء بالتقليد ، يجب أن نتحرج طويلا وأن نتذكر حقائق مهمة تحد من قدرتنا على الحكم القاطع على مدى الأصالة فى ذلك الشعر القديم البعيد القدم . فمن يدرى لعل عجزنا عن تحرى هذه الأصالة هو عجز فينا نحن يمنعنا من تمام التعاطف والمشاركة الخيالية مع نمط من الحياة لا نعهده ، مهما ننفق السنين فى دراسته ونبذل الجهد فى أداء واجبنا من المشاركة والتعاطف . ربما نكون نحن الذين عجزنا عن أن نتبين تفاصيل التجربة الذاتية التى يصورها الشاعر بأصالة ، لبعد العهد واختلاف الظروف والعقول ، ولسبب آخر هام ، هو صعوبة اللغة وموت الكثير من ألفاظها وتراكيبها وفقدانها الكثير من ظلالها الفكرية ونبراتها العاطفية الدقيقة التى كان يسمعها أهلها فيها فى ذلك العصر السحيق . فمهما نبذل الجهد فى تبصر هذه الظلال والتقاط هذه النبرات — وقارىء كتابنا هذا يرى مدى الجهد الذى بذلناه ودعونا قارئنا الى بذله فى هذا السبيل — فلابد ان الكثير منها يغيب علينا وقد فقدناه الى الأبد .

علينا اذن أن نأخذ أنفسنا بالحذر والتحفظ ، خصوصا حين يتطرق الينا الملال من هذا الفن المكرر الذى يبدو لنا رتيبا . ولنذكر الحقيقة

البسيطة التى بدأنا بها هذا الفصل ، وهى أن تكرره انما صدر فى الأصل من التكرر الصادق للتجربة نفسها . بل نعطى الآن نصا عجيبا يقنعنا بأن هذا التكرر لم يحدث فى ذلك العصر الخالى وحده ، بل لا يزال يحدث فى عصرنا هذا أيضا ، ولا يزال يحمل البدو فى الصحراء العربية على مثل الانفعال ومثل الذكرى اللذين يرددهما الشعر القديم .

وهذا النص نترجمه من الكتاب المشهور « أعمدة الحكمة السبعة » الذى كتبه المغامر الانجليزى ت . ا . لورنس ، المشهور بلورنس العرب ، ووصف فيه حياته وتجاربه وانفعالاته فى الصحراء العربية . ومهما يكن رأينا فى هدفه السياسى ودوافعه الخبيثة ، فلا شك ان كتابه يلقى أضواء عديدة على الحيـاة الصحراوية وما تحفل به من تجـارب وانفعالات وشخصيات ، التقطها لورنس التقاطا حساسا ، وعبر عنها تعبيرا فنيا مشحوذا ، حتى انها لتذكرنا أحيانا بما قاله الشعراء القدامى ، وتساعدنا على أن نزداد فهما بأشياء أحسوا بها ونظموها . فهو يقول :

« تلك الأذناب من الأودية التى تنتهى الى وادى سرحان غنيـة بالمرعى دائما . وحين يكون فى تجاويفها ماء تجتمع القبائل وتملأها بقراها المتخذة من بيوت الشعر . وكان من بيننا قبيلة بنى صخر التى كانت قد حلت من قبل فى ذلك المكان . فلما عبرنا الوهاد الرتيبة أخذوا يشيرون الى أحد المنخفضات تارة والى منخفض آخر تارة أخرى ، وهى تجاويف لا تكاد تستبان ، فيها موضع النار ومزاريب الماء ، أشاروا اليها وقالوا : هنا كانت خيمتى ، وهنا ثوى حمدان الصايح . انظر الى الأحجار الجافة التى كنت أتخذها موضعا لفراشى ، وانظر الى فراش طرفة بجوارها ! رحمها الله ! لقد توفيت عام السمح فى السنينيرات اثر عضة أفعوان ! » .

لعلنا بعد قراءة هذا النص الذى كتبه انجليزى فى أوائل القرن العشرين ، لا نعود نلقى تكرار موضوع النسيب فى شعرنا القديم بنفس شعور الملل والتشكك فى الصدق والأصالة . ولعلنا نضاعف من جهدنا فى العثور على ميزات الأصالة فى كل مثال نقرأه من أمثلة النسيب الجاهلى ، قبل أن تتهمه بمحض التقليد كما فعل الأستاذ علوان . والحق ان المستعربين من الأوربيين كانوا أكثر من الأستاذ علوان حدبا على شعرنا القديم ، حتى بلغ الأمر بأحدهم أن قال ان تكرار الموضوع الواحد مع الاختلاف الذى لا ينتهى فى تفاصيل الأصالة الفردية يذكره بموضوع مريم البتول وطفلها ، الذى تناوله عشرات الرسامين الأوربيين وكل منهم يأتى بجديد غنى التنوع ! لا نريد أن نكون مثل هذا المستعرب الجليل فى فرط حماسته واندفاعه ، لكننا لا نريد أن نكون فى قسوة الأستاذ علوان وظلمه لتراثنا القديم .

هذا الانصاف الذى نبتغيه وندعو اليه يقتضى من قارىء الشعر القديم جهدا كبيرا فى التعاطف والمشاركة الخيالية . وقد شرحنا فى فصلينا الماضيين ما يحتاجه الشعر القديم من قارئه من تشغيل المخيلة البصرية ، وتتبع التفاصيل الحركية ، لكننا لا نعنى الآن هذا وحده ، بل نعنى شيئا أعم وأشمل ، هو أن ينشط القارىء من وجدانه الكامل ، حتى يعيش مع الشاعر القديم بكل فكره وعاطفته وذوقه تلك الساعة من الزمان التى يقرأ فيها شعره . وبدون هذه المشاركة الخيالية الكاملة لا ينجح الفن فى تأدية رسالته الى متلقيه .

وهذا واجب صعب ، لم ندع قط انه سهل التنفيذ . فلنلاحظ أولا ان قدرا من هذه الصعوبة يوجد فى قراءة الشعر جميعه ، عربيا كان أو غير عربى ، قديما كان أو حديثا ، اذا كنا نريد القراءة الصحيحة .

فنحن اذا أردنا أن نقرأ الشعر قراءة تطلعنا على ميزات جماله ، وتنفذ بنا الى أعماقه ، وتدخلنا فى تمام تأثيره ، وتعطينا الارضاء العاطفى والامتاع الفنى اللذين من أجلهما يقرأ الشعر ، فان واجبنا أن نتعاون مع الشاعر ، بأن نستثير خيالنا الى أوسع مدى نستطيعه ، حتى نحقق الصورة الكاملة ، الحسية والفكرية والعاطفية ، التى يريد الشاعر بناءها ، والتى يكتفى منها بلمسات مختارة يترك لنا تتبعها واتمامها واستيفاءها .

فالشاعر ، فى الأدب العربى ، وفى أى أدب آخر نعرفه أو نقرأ عنه ، لا يحاول أن يعطى كل المعنى ، ولا أن يرسم جميع جوانب الصورة . هذا شىء قد يفعله الناثر ، أما الشاعر فيكتفى باشارات موجزة ، وايماءات مركزة ، ثم ينتظر منا نحن القراء أن نتم البنيان الذى وضع قواعده ، ونستكمل الجو الذى أثار بعض عناصره ، مستعينين على ذلك بما استعمل الشاعر من لغة مشحونة ، وما أعطانا فى صياغة ألفاظه من دقائق الايقاع والنغم . فاللغة المشحونة ، ودقائق الايقاع والنغم ، هى الأجنحة التى تساعدنا فى التحليق فى سماء الشعر ، وارتياد آفاقه الواسعة .

الخلق الشعرى ليس عملا فرديا من المؤلف وحده ، بل هو تشارك فى التجربة بين المؤلف ومتلقى تأليفه . وهذا الحكم ان انطبق الى حد على كل فنون الأدب ، فهو أشد انطباقا على فن الشعر ، لأن الشعر الصحيح يقوم ، دائما وبدون استثناء ، على اللغة الموجزة المكثفة المشحونة . وهذه هى الحقيقة التى يهملها معظم التدريس الرسمى فى مدارسنا العربية للأسف الشديد . والنتيجة هى ان أكثر المتعلمين يكتفون من الشعر بأول معنى يبلغ أذهانهم ، وهو الذى يحصلون عليه من التفسير اللغوى المجرد ، أو الفهم السطحى المباشر . هم يقنعون بهذا ولا يتدربون على استعمال خيالهم أوسع استعمال ، وارغام ذاكرتهم على استدعاء

جميع العناصر التى يريد الشاعر اثارتها ، فالتعليم الذى يتلقونه لا يشرح لهم كيف يعيشون مع الشاعر ساعة يعانون فيها فى خيالهم نظير تجربته ، وينظرون الى الوجود والى الحياة الانسانية بعقله ومزاجه وذوقه ، وهكذا لا يستفيدون من الشعر الا « محفوظات » سرعان ما ينسون معظمها ، واضافات الى محصولهم اللغوى ما أزهد قيمتها فى ذاتها ولو استبقتها ذاكرتهم . فكأنهم لم يدرسوا شعرا ، وكيف تقول انهم درسوه وهم لم يحصلوا منه اللذة الحقيقية ، العميقة الكاملة ، الغنية المشحوذة ، التى يستطيع الشعر اهداءها الى عاطفتنا الانسانية وذوقنا الجمالى ، حين نجده قد زاد من قدرتنا على فهم الحياة والاحساس الواعى بتجاربنا ، وضاعف من اهتزازنا بحقائق الوجــود واستشفافنا لقواه وأسراره ، وعمق من استطاعتنا التفاهم والتعاطف مع اخواننا فى الجنس البشرى .

على أن واجب التعاون الذى شرحناه ، ان انطبق على قارىء الشعر بعامة ، فهو أشد لزوما لقارىء الشعر العربى الجاهلى ، فاذا كان الشعر عموما يتميز بالايجاز ، فالشعر الجاهلى يصل فى هذا الإيجاز الى أقصاه ، والعرب القدامى حين آمنوا بأن الايجاز هو سر البلاغة ، قد اختزلوا ألفاظهم الى حد يفوق فى نظرنا الشعر الانجليزى نفسه ، المشهور بقوة التركيز وكثافة الشحن . حتى ان السامعين القدماء أنفسهم احتاجوا الى ذكاء كبير والى تشغيل قوى لهــذا الذكاء كى يحيطوا بتمام غرض الشاعر . فما بالك بنا نحن بعد هذا الزمن المديد ، وقد اختلفت البيئة ، واختلفت المرئيات والمسموعات وسائر المحسوسات ، واختلفت المثل والقيم والمعطيات والمسلمات والمصطلحات ، واختلفت اللغة نفســها اختلافا بعيدا .

اننا اذن أكبر حاجة الى ذلك الجهد الموصوف فى تشغيل خيالنا ، وشحذ وجداننا ، وحمل عقولنا وقلوبنا وأذواقنا كلها جميعا على المشاركة الفكرية والعاطفية والجمالية المطلوبة . وهذا يقتضى قارىء شعرنا القديم تدريبا طويلا وجهدا مكررا قبل أن يتقنه وينجح فى الدخول الى عالمه . لهذا كان كثير من البحوث النقدية التى وضعها كاتب هذه السطور متصفة بالاسهاب فى الشرح ، الى درجة عابها بعض الناقدين حين رأوا البيت الواحد ربما يستغرق منا صفحات فى ايفاء شرحه ، واننا نكثر أحيانا من اعطاء الذكريات الشخصية من تجارب حياتنا التى مرت بنا ، ونكثر أيضا من « ترجمة » الأسلوب الشعرى القديم الى نظائره من أسلوبنا العامى المعاصر . ولم يكن ذلك كله الا محاولة منا أن نقدم للقارىء الحديث ما نعتقد انه واجب عليه أن يستحضره ويتمثله ، من حقائق الوجود وقوى الطبيعة وتجارب الحياة الانسانية العامة وتجاربه هو نفسه فى حياته الخاصة ، وبهذا يستطيع أن يعيش فى الشعر بكل فكره وعاطفته وخياله ، وأن يدخل فى عالم الشاعر القديم أوفى دخول يستطيعه بعد كل هذه الأجيال والقرون .

على اننا لن نمضى فى هذا الجدل أكثر مما فعلنا ، وقد حان أن نعطى قارئنا مثالا على النسيب الافتتاحى الذى يقنعنا بصدقه التام ، ويحمل الينا حرارته عبر القرون ، ولا يدع مجالا لتشككنا فى أن الشاعر يتحدث عن تجربة واقعة حدثت له ، مع فتاة معينة أحبها حبا صادقا ، وحزن لفراقها حزنا مخلصا ، وانه يستحضر هذه التجربة بتفاصيلها الحية ، وهذه المحبوبة بشخصيتها الحقيقية ، ساعة نظمه لأبياته ، ولا يكتفى بمجرد اتباع التقليد المأثور واجترار المعانى المعادة المكرورة . هذا مع أن الشاعر قد عاش فى النصف الثانى من القرن السادس الميلادى وانتمى الى الجيل

السابق للاسلام مباشرة . أى انه عاش فى آخر العصر الجاهلى وسبقته أجيال كثيرة من الشعراء الذين نظموا فى نفس الموضوع وأرسوا تقاليده المضمونية والأسلوبية ، وبرغم ذلك استطاع أن يكون أصيلا ، وأقنعنا بأصالته بما استطاع أن يسمعنا من نبرة فردية جديدة صاغ فيها المعانى المألوفة ، فدل بذلك على انه يتمثل هذه المعانى تمثلا شخصيا ويعانيها معاناة شخصية فى أنسجة عقله وخلايا أعصابه وصميم وجدانه ، ولا يكتفى بتلقيها وتكرارها مما نظمه الشعراء من قبله .

ذلك هو الشاعر الملقب بالحادرة ، واسمه قطبة بن محصن ، من ثعلبة بن ذبيان من غطفان العظيمة . وهذا هو نسيبه ، وهو يحتل الأبيات الثمانية الأولى من قصيدته ، وهى القصيدة الثامنة من كتاب المفضليات (١) :

---

(١) كتاب المفضليات الذى سنأخذ منه ستا من القصائد التسع التى اخترناها للدراسة فى كتابنا هذا ، وضعه المفضل بن محمد الضبى، العالم الكوفى الجليل الذى عاش فى القرن الهجرى الثانى وتوفى سنة ١٧٨ . وهو من أعظم الرواة القدامى عدلا وفضلا ، وكتابه هو أقدم المجموعات الشعرية جميعا وأوثقها . وفيه عمد المفضل الى اختيار الجيد من أشعار المقلين ، ليعلمها المهدى ، تلبية لرغبة والده أبى جعفر المنصور. وقد قام على طبع المفضليات مع الشرح الكامل لأبى محمد القاسم بن محمد ابن بشار الأنبارى (المتوفى سنة ٣٠٥) ، المستعرب الانجليزى سير جيمز ليال ، على نفقة جامعة اكسفورد فى مطبعة الآباء اليسوعيين فى بيروت بين سنتى ١٩١٨ و ١٩٢١ . وطبعته هذه عظيمة الدقة رائعة التحقيق مستوفية لاختلاف الروايات والقراءات . وقد صحب المفضليات وشرحها القديم بترجمة قصائدها الى الانجليزية ، كما صحبها بعدد كبير من التعليقات والتفسيرات والفهارس المفصلة ، تدل على سعة علمه واخلاص جهده الذى استغرق منه السنين الطوال . واذا كانت الحاسة اللغوية تعوزه احيانا فتوقعه فى بعض الأخطاء ، فان هذا لا يقلل من اعجابنا بتعليقاته الحصيفة وتصويباته السديدة . =

١ — بَكَرتْ سُميّةُ بكرةً فتمتَّعِ وغدتْ غدوَّ مفارقٍ لم يَرْبَعِ

٢ — وتزوّدتْ عيني غداةَ لقيتُها بلِوَى البُنَيْنة نظرةً لم تُقلِعِ

٣ — وتصدّفتْ حتى استبتك بواضحٍ صَلْتٍ كمُنْتَصِبِ الغزال الأتلعِ

٤ — وبمقلتَيْ حوراءَ تحسبُ طرْفها وسْنانَ حُرّةِ مستهلّ الأدمُعِ

٥ — وإذا تُنازعك الحديثَ رأيتَها حسناً تبسُّمُها لذيذَ المَكْرَعِ

٦ — بغَرِيض ساريةٍ أدرّتْه الصَّبا من ماء أَسْجَرَ طيّبِ المستنقعِ

٧ — ظَلَمَ البطاحَ له انهلالُ حَرِيصةٍ فصفا النِّطافُ له بُعَيْدَ المُقْلَعِ

٨ — لعِبَ السُّيولُ به فأصبح ماؤه غَلَلاً تقطَّعَ فى أصول الخِرْوَعِ

هذه الأبيات الفائقة تستحق منا وقفة طويلة نحقق فيها ما شرحنا من واجب التعاون مع الشاعر والمشاركة الكاملة له ، ونجيد فيها الانصات الى ايقاعه وتنغيمه المطرب حتى نخلص الى عاطفته الشجية فنستجيب لها أقصى استجابة نستطيعها .

أما البيت الأول منها :

١ — بَكَرت سُميّةُ بُكْرةً فتمتَّعِ وغدت غُدُوَّ مُفارِقٍ لم يَرْبَعِ

لكن هذه الطبعة الثمينة نادرة الوجود ، ويجد القارىء بعض العوض فى الطبعة التى نشرتها وكررت طبعها مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ابتداء من سنة ١٩٤٢ ، للأستاذين أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون . وهى تحتوى على اختصار للشرح القديم يبلغ فى كثير من الأحيان درجة الاخلال ، ولا يدقق فى اختيار ما اختار واهمال ما أهمل من تفسيرات المفسرين القدماء ، ولا يفى بحاجة القارىء الحديث كما وعد الأستاذان فى مقدمتهما . الا ان النص الشعرى نفسه قد طبع طباعة صحيحة نظيفة خالية من الأخطاء المطبعية ، وهما على هذا يستحقان الشكر .

فيقوم فى ظاهره على التقرير المباشر ، ويبدو غاية فى بساطة السرد ، الى درجة قد تحملنا على الاكتفاء بمعانيه اللغوية القريبة ، فتصرفنا عن الانتباه الى ما يتضمن من حسرة قوية الحرارة ، وألم مر شديد اللذع ، وتصرفنا عن اجادة الانصات الى ما يحتوى من نبرات ثلاث مختلفة ، أولاها تشمل الكلمات الثلاث الأولى ، وثانيتها تتركز فى الكلمة الرابعة ، وثالثتها تشمل الشطر الثانى كله ، الأمر الذى يلزمنا فى قراءة هـذا البيت الواحد الظاهر البساطة ، بتنويع صوتنا بين هذه النبرات الثلاث . واليك شرح ما نعنى :

يبدأ الحادرة باخبارنا بأن محبوبته « سمية » قد بكرت بالرحيل ، ولكنه لا يكتفى بالفعل « بكرت » حتى يأتى بظرف الزمان « بكرة » . فما حاجته الى هذا التكرار والشعر الجاهلى قائم على ما ادعينا من الايجاز الشديد ، والبكور لا يكون الا بكرة ولا يكون ضحى ولا ظهرا ولا عصرا ولا مساء ولا عشيا ؟ أهذا مجرد حشو لاستكمال الوزن ؟

على اجابتنا على هذا السؤال يتوقف فهمنا للفكرة الرئيسية التى يقوم الشطر الأول عليها ، والتى تنبع منها عاطفته الغالبة . فهذه الكلمة الواحدة التى قد تبدو زيادة لا لزوم لها ، تنبهنا حين نحسن الاستماع الى نبرتها العالية ، الى أن الشاعر يجد فى هذا البكور ذاته مرارة خاصة ، وان هذا البكور هو ما يثير شكواه هنا . فهذا التأكيد لبكورها يشير الى أن محبوبته المفارقة قد بكرت لهذا الرحيل أكثر من اللازم ، فهى اذن متشوقة الى رحيلها هذا متعجلة اياه مقبلة عليه بشغف ونفاد صبر .

هذا الشطر يقوم فى حقيقته على تسليم الشاعر بأن محبوبته ليست المسؤولة الأولى عن هذا الرحيل ، فكأنه يجيب على اعتراض معترض

ينبهه الى أن قبيلتها هى التى قررت الرحيل ، وليس لها الا أن تتبع قبيلتها أينما حلت وأينما رحلت . فكأنه يجيب : هذا حق ، وأنا لا ألومها على الرحيل نفسه . لكن ما بالها مقبلة عليه بكل هذا التبكير والتشمير ، والتعجل والشوق ؟ الا يعرض لخاطرها لحظة انها ستخلف وراءها رجلا أحبها وأخلص الحب ، رجلا سيصعقه هذا الفراق ويؤلمه أيما ايلام ؟

هنا نحتاج الى قدر من الذكرى الشخصية حتى نقدر هذا المعنى بلذعه الخاص حق قدره . هل يذكر القارىء من صباه يوما أقبل فيه على رحلة مدرسية تستغرق أياما ، وتبعده عن بيته وأهله ، وكيف استيقظ لهذه الرحلة قبل ميعادها بساعات ، مبتهجا متعجلا قلقا ، يعد حقيبته ويحزم متاعه ويتحدث عن برنامج الرحلة ورفاقه فيها وما سيرون وما سيفعلون ، غير منتبه الى أمه الحائرة تطوف من حوله مضطربة جزعة ، متوجسة من هـذا الفراق الذى سترغم على قبوله والذى سيحرمها ولدها زمنا ، وهو عنهـا لاه فى ابتهاجه وتعجله ونشـاط استعداده ؟

أما كاتب هذه السطور فيذكر ذكرى أشد مرارة ، لأنه لم يقبل فيها على فراق أيام معدودات ، بل على فراق سنوات طويلات ، ولم تكن من سنى السلم العادية التى لا يخشى فيها عـلى الراحل أذى كبير ، بل كانت سنى الحرب العالمية الثانية . وذلك حين رحل الكاتب فى أكتوبر سنة ١٩٣٩ ليتولى منصبه الأول كمحاضر مساعد فى جامعة لندن . وكان فى ريعان شبابه وقوة تفاؤله وعدم تفكيره فى خطر الموت ، لا يأبه بما يحف رحلته من المخاطر ، وبخاصة اذ كان حريصا على ألا يضيع منه ذلك المنصب السانح اثر تخرجه فى الجامعة المصرية . فهو يذكر كيف استيقظ

فى قريته المصرية فى فجر يوم الرحيل ، وماذا كان منه من الفرحة والتعجل والثرثرة المرحة ، ويستطيع أن يفهم الآن ماذا كان من أبويه من الجزع والروع ، وكيف ترك البيت قبل الموعد اللازم بساعتين كاملتين . ثم يذكر صيحة أمه حين أقبل عليها يسلم عليها السلام الأخير : « بالعجل كده ! » .

هذه الصيحة من الأم : بالعجل كده ! أو صيحة كل مفزوع من وشك البين حين تحل لحظة الفراق : بدرى كده ! ترينا ان تلك الكلمة التى كرر بها الشاعر الجاهلى مادة الفعل لم تكن حشوا ولا اطنابا ، وترينا أيضا كيف ينبغى أن نركز فى نطق هذه الكلمة أعلى نبرة الشـــكوى والعتاب ، والفزع والارتياع ، التى يودعها الشاعر كلماته الثلاث الأولى . لكن نأتى الى قوله « فتمتع » لنسمع تبدل النبرة فجأة .

انظر أولا كيف أطال الشراح القدماء أنفسهم فى شرح ما يعنيه الشاعر بهذه الكلمة الواحدة ، تجدهم قد انتبهوا الى انه يعنى بها عالما زاخرا مائجا من الخواطر . فقالوا : « تمتع : أصب متعة من وداع وحديث وسلام . فتزود من النظر اليها والسلام عليها والحديث معها . أدركها واصب منها متعة من سلام ووداع وحديث ونظرة » .

ونزداد لشروحهم هذه فهما حين نقرأ فى المعاجم ان المتعة والمتاع ما يتبلغ به من الزاد ، والمتعة الزاد القليل والبلغة . فالفعل « تمتع » فى الاستعمال الأصيل لا يحمل معنى التلذذ السعيد كما نستعمله الآن ، بل يحمل معنى التعزى والرضى بالقليل وقبول الأمر الواقع والاستفادة منه فى حدوده الممكنة . لذلك يستعمل القرآن الكريم المتاع والتمتع للذة الحياة الدنيا ، ولا يستعملها للحياة الآخرة .

من هذا نفهم ما ذكرناه من تبدل النبرة . فالشاعر هنا لا يريد أن

يستسلم الى ما بدأ به الشطر من الشكوى والتفجع . بل يرغم نفسه ارغاما قويا يمثله فعل الأمر الذى يوجهه الى نفسه ، يرغمها على التجلد ، وعلى الحكمة . هو لرجولته البدوية لا يريد لنفسه أن تسترسل فى الشكاة والأنين ، ولحكمته العمــلية لا يريد أن يفسد لحظة الوداع — الوداع الذى لا يعلم متى يكون بعده اللقاء ، بل لا يعلم هل يكون بعده لقاء — بعتاب محبوبته ولومها على استخفافها بفراقه واهمالها لأمره . وهو بعدُ يتذكر انها صغيرة غريرة ، فيها ما فى الصبا من الأنانية وسرعة الانقلاب . كما يرغم الأبوان نفسيهما على مثل هذا التذكر حين يؤلمهما ما يبديه ولدهما من سرور برحلته التى ستبعده عنهما وعدم اهتمام بما تسبب لهما من حزن وجزع . والكاتب يذكر من تلك التجربة التى قصها كيف ظل أبوه متشجعا متحاملا باسما الى اللحظة الأخيرة ، لحظة تحرك القطار الذى حمل الكاتب الى ميناء السفر ، وفى تلك اللحظة انقلب وجه الأب فجأة وزاغت عيناه ...

نستطيع اذن أن نتصور الحادرة وقد كتم لوعته كتما عنيفا ، وأقبل على محبوبته الفرحة اللاهية باسما يتصنع مثل جذلها ، ويشاركها اهتمامها بتفاصيل الرحلة المقبلة وأحلامها المثيرة . وقد كان رحيل القبيلة الى مرعى جديد من أهم الأحداث التى تحدث لها ، فكان فيه تخفيف لذلك الرتوب والملل الذى يسود حياتهم العادية ، فلابد أن سمية كأمثالها ومثيلاتها من شباب القبيلة وجدت فيه اثارة قوية . ومحبها فى أثناء هذا كله يطيل النظر اليها وينهبها بعينيه نهب المنهوم ، ويشرب صوتها الحبيب وحديثها العذب شرب الهيم . وأخيرا نستطيع أن نقدر حق التقدير هذه النبرة الجديدة ، نبرة التجلد وارغام النفس على الكظم والحكمة والاذعان ، واستغلال الفرصة الأخيرة الى أقصى حد متاح ، ينطق بها هذا الفعل

« فتمتع » ، وتأتى بعد نبرة الكلمات الثلاث الأولى فتقسم الشطر الواحد الى قسمين متموجين بين علو وهبوط .

على انه ان كان فى تلك الكلمة الرابعة قد أرغم نفسه على الاذعان والتجلد وعلى الانتهاز الحكيم لهذه الفرصة الأخيرة يستغل كل قطرة منها للتزود بمرأى محبوبته ومسمعها قبل الفراق ، فهو يعود فى الشطر الثانى من البيت فينفجر بالشكوى بأشد مما فعل فى أوله . فان كان فى شطره الأول قد شكا انها تعجلت فى الاستعداد للسفر بأبكر مما كان يلزم ، فهو هنا يشكو طريقة اقبالها نفسه على هذا الرحيل المبكر . هى لم تقبل عليه بمجرد رضوخ للأمر الواقع الذى لا تستطيع له دفعا ، ولو فعلت هذا لخفف من ألمه كثيرا ، ولكنها أقبلت اقبال عزم وتصميم ، فغدت غدو مفارق ، أى متعمد للفارق عازم عليه مصمم على القطيعة ، ثم تزداد شكواه مرارة فى قوله « لم يربع » أى لم يقم بالمكان . أفهكذا نسيت سريعا كل تلك الأوقات الهنيئة التى قضياها معا فى هــذا المكان حين كانت قبيلتها تشارك قبيلته مورد الماء ؟ حقا انه لا يلومها هى على قرار الرحيل ، وحقا انه يدرك صغر سنها وغرارة صباها ، ويسامح أنانيتها وسرعة تقلبها ، ويفهم ابتهاجها بالرحلة المثيرة الى أرض جديدة ، لكن ... أما كان ينبغى أن تبدى ولو قليلا من واجب الذكرى والاعتراف بما كان من ســعادة الحب ؟ أهكذا تبخرت سريعا كل تلك الذكريات الحلوة ؟ هذا ما يشكوه الشاعر الجاهلى فى شطره الثانى ، ففكرته الرئيسية هى العجب من سرعان نســيان المــرأة وسرعة انقــلابها . وربما يتذكر بعضــنا من صــباه زمنــا أحب فيه صــبية ما حبــا جارفا عنيفا ، وخيل اليه انها تبادله هذا الحب بنفس قوته ، ثم راعه منها الانقلاب السريع والنسيان التام حين عرض عارض ألهاها عنه وصرفها

الى ملهاة غيره . فعجب أشد العجب — حتى فى سنه المبكرة — من سرعة انقلاب هذا الجنس الذى يضرب بزئبقيته المثل فى شتى اللغات .

فلنعد الآن قراءة البيت الأول لنستمع فى نظمه لمصداق ما شرحنا من الأفكار والانفعالات المتعاقبة ، ولنستقبل روعة ايقاعه وجرسه فى سلاسة تنغيمية يتعانق فيها الايقاع والجرس فى سحن البيان . هذا البيان السهل الممتنع ، المتناهى الانسجام الموسيقى مع المضمون الصادق الحار ، هو الميزة الأدائية التى سنشهدها فى معظم أبيات هذه القصيدة التى أعجب القدماء بها اعجابا كبيرا ، وفضلوها على كثير مما نظم شعراؤهم المشهورون ، وان يكن منشؤها شاعرا مقلا لم يطر ذكره . حتى كان حسان بن ثابت اذا قيل له : تنوشدت الأشعار فى بلدة كذا وكذا ، يقول : فهل أنشدت كلمة الحويدرة ؟ يعنى هذه العينية ، ويصغر اسم منشئها للتلميح وفرط الاعجاب والمحبة . ولكن الروعة الموسيقية التامة لهذه القصيدة لن تتجلى لنا من القراءة الأولى ، ولا من القراءة العاشرة ، بل تحتاج الى أن نردد الأبيات مرارا حتى تستقيم على لساننا ، وتسهل على أسماعنا ، ويزول ما فى بعض ألفاظها وتراكيبها من عسورة القدم وتعثر الغرابة ، حينذاك يتبدى لنا سحرها النغمى العجيب الذى لا يستطيع ناقد أن يستكشف جميع أسراره . ذلك هو سحر الشعر الخالد الذى يظل كل تحليل عاجزا عن تمام تعليله .

ولكن لنلتفت بنوع خاص الى تقلب الايقاع والنغم فى الموجات الثلاث ليحكى تقلب الفكرة والعاطفة الذى شرحناه . والى جمال التنوين الذى يأتى فى آخر الكلمة « بكرة » فيقسم الشطر الأول الى فقرتين موسيقيتين طويلة وقصيرة ، ويسمح للشاعر باطالة الترجيع . والى جمال التنوين الآخر الذى يأتى فى آخر « مفارق » فيحدث رنينا ثانيا يلتقط

رنين التنوين فى الشطر الأول ويردده ويسمح لعاطفة الشاعر مرة أخرى بترجيع الأنين . ولنلاحظ ان كلا التنوينين يأتى فى نفس الموضع المضبوط من الشطر ، فيتجاوب الايقاع الداخلى تجاوبا منتظما بين كل من الفقرتين الطويلتين وكل من الفقرتين القصيرتين فى الشطرين ، هكذا :

بكرت سمية بكرتنْ نْ نْ . . . . . فتمتـــعى

وغدت غدو مفارقنْ نْ نْ . . . . . لم يربعى

ثم لنتلفت الى روعة هذه العين التى تأتى رويا للشطرين ، وكيف تساعد بجرسها الصوتى على خلق جو الروع والجزع الذى يريد الشاعر اثارته ، وكيف تساعدها الغينان المرددتان فى قوله « غدت غدو » يغص بهما الفم فى مرارة الشكوى . ثم لنستمع فى الأبيات التالية الى تكرار هذا الجرس العينى للروى المتكرر وكيف يربط البناء الموسيقى العام للأبيات المتفرقة مضاعفا بتكرره جو الروع والجزع والشكوى . والآن ننتقل الى البيت الثانى لنرى عودة الشاعر ، بعد انفجاره القوى فى الشطر الماضى ، الى التذرع بالحكمة واستغلال الفرصة الأخيرة بأتم ما يستطيع فندرك كيف تقلب صوته أربع مرات فى بيتين متعاقبين بين شكوى فكظم فثورة فكظم آخر :

٢ ــ وتزوّدت عينى غداةَ لقيتُها   بلِوَى البُنَيْنَـةِ نظرةً لم تُقْلِـعِ

هذا وصف رائع ، بليغ فى اقتصاده ، لهذه النظرة المعينة ، يبنيه الشاعر من فعلين اثنين ، أحدهما مثبت « تزودت » ، وثانيهما منفى « لم تقلع » . فالشاعر قد انتهى من أشد انفجاره بالشكوى ، وهو يدرك انه مقبل على فراق طويل لا يعلم متى ينتهى ، وربما لا ينتهى أبدا . فهو يريد أن « يتزود » لهذا الفراق . وما أجمله من تعبير ، فى بساطته وصدق

انطباقه على طبيعة حياتهم البدوية . كما يتزود المسافر بالطعام والماء لسفر طويل مجهد . أما تزود الحادرة فهو بنظرة طويلة جائعة منهومة الى محبوبته . نستطيع أن تتخيله وقد وقف هذه الوقفة ، يوسع من عينيه حتى تكادا تجحظان ، ويحدق فى وجه محبوبته كأنه يريد أن يبتلعه ، أو كما نقول فى أسلوبنا الحديث كأنه يريد أن « يطبع » صورتها على مخيلته طبعا لا تمحى بعده أبدا . ونستطيع أن نتخيله وقد ظل واقفا فى مكانه كالمسحور حتى بعد تحرك ركبها وابتعادها واختفائها عن مدى البصر . وهو ينظر هذه النظرة الجاحظة المشدوهة الصعقة كأنه بادامتها يستطيع أن يستعيد الصورة المادية التى كانت ماثلة فى هذا الفراغ أمامه . فهل يذكر أحدنا مثل هـذه النظرة من محب جاء يودعه عـلى محطة سكة الحديد وظل مسمرا فى مكانه بعد تحرك القطار ؟

وتأمل الآن كيف ان « لوى البنينة » ، وهو اسم المكان الذى كان فيه الوداع ، يزيد البيت صدقا وواقعية ، لأنه تفصيل جغرافى معين يجسم المنظر ، فيزيدنا اقناعا بأن الشاعر يتحدث عن تجربة مفردة وقعت حقا . والفن كله يقوم على التفاصيل المجسمة ، وهذه طريقته الصحيحة حتى فى تثبيت المدركات العقلية المجردة . حقا اننا لا نعرف هـذا المكان الصحراوى المعين ، فلا تتبادر الى مخيلتنا صورته المعينة كما لابد انها تبادرت الى سامعى هذا الشعر من قبيلة الشاعر . لكننا نستطيع أن نحل محله فى ذكرانا مكانا معينا نعرفه ودعنا فيه حبيبا راحلا أو ودعنا فيه محب مفزوع ، وليكن الرصيف رقم ٣ فى محطة باب الحديد بالقاهرة .

وبعـد فان « اللوى » يقـوم لدى الجاهليين مقـام « محطـة سكة الحديد » عندنا تماما . لأن اللوى كما يقول الشراح هو منعرج الرمل ، أو حيث يفضى الرمل الى الجدد . ومعنى هذا اذا تريثنا فى فهمه

انه المكان الذى تنتهى فيه كثبان الرمال المحيطة بمحلة القرية ، ويبدأ الطريق الصحراوى الصلب الذى عبدته أقدام قوافل الابل من كثرة السير عليه . فبلوغ الركب هذا المكان معناه انتهاء « الحوارى » الفرعية التى تتخلل حلة الحى وانتهاء الشارع المؤدى من ساحة الحى الى الطريق العام الذى ستسير عليه القافلة والبدء الجاد فى الرحلة الطويلة . وعند هذا اللوى كان الجاهليون يقفون وقفتهم الأخيرة قبل الانطلاق فى الرحلة ويكون ما يكون من وداع ، تماما كما يحدث منا على محطات سكة الحديد . ومن هنا تفهم كثرة اشارتهم الى « اللوى » و « منعرج اللوى » فى أوصافهم للرحيل . وكأن الشاعر كان يعزى نفسه قبل الوصول الى اللوى بأنه لا تزال أمامه فرصة يرافق فيها محبوبته . ومن يدرى لعله كان يمنى نفسه باطل الأمانى : أنه ربما يحدث حدث يثنى القبيلة المسافرة عن سفرها ، كما نمنى أنفسنا حتى اللحظة الأخيرة حين نمضى لتوديع حبيب يصعب علينا أن نصدق انه مفارقنا حقا . لكن ها هى ذى اللحظة الأخيرة قد حلت فى لوى البنينة ، فانتهت تلك التعلات وانتهت تلك الأمانى المخادعة وجد الجد وتحرك الركب . وظل الشاعر مثبتا فى مكانه يحدق فى الفراغ بتلك النظرة التى « لم تقلع » حتى بعد أن اختفت المحبوبة فى بطن الصحراء ...

أما وقد وصف الحادرة ، وصفه الموجز البليغ المشحون ، ساعة الوداع بما اكتظت به من حسرة ورهبة ونظرة طويلة صعقة ، فانه يمضى فى أبياته القادمة الى أطراف من الذكريات الحلوة المرة التى يحتفظ بها لتلك الأوقات الهنيئة التى قضاها مع المحبوبة أيام كانت قبيلتها مجاورة لقبيلته على مورد الماء ، ويطلعنا على لمحات من مفاتن تلك المحبوبة . فلنلاحظ اذن أن الأبيات القادمة ، وان جاءت فى ترتيب النظم بعد البيتين

الأول والثانى ، تتحدث عن أشـياء سبقت ذينك البيتين فى الحدوث الزمنى ، أى انها ارتداد بالذاكرة الى الوراء واستعادة لذكرى الماضى ، أو ما نسميه الآن بلغة القصة والسينما « فلاش باك » . فالشاعر قد بدأ قصته بآخر فصولها حدوثا زمنيا ، وهو ساعة الوداع التى انتهى فيها كل شىء ، ثم ارتد بذاكرته الى الماضى يذكر ما كان من علاقته بمحبوبته قبل انتهاء هذه العلاقة . وهى طريقة روائية نعرف الآن قوتها الخاصة ، اذ تستغلها قصصنا الحديثة استغلالا جيدا ، ولكن لها أمثلة فى شعرنا القديم وفى القصص القرآنى أيضا :

٣ — وتصدَّفتْ حتى استبتْكَ بواضح صَلتٍ كمُنتَصِبِ الغزال الأَتْلَع

٤ — وبمُقلتَىْ حوراء تحسب طرْفَها وسْنانَ ، حُرّةِ مستهَلِّ الأدْمُع

يخص الشاعر من محاسنها الجسمية شيئين يفتنانه أقوى فتنة : جيدها الرشيق ، وعينيها الحوراوين . ويخص من خصالها النفسـية خصلتين تأسرانه أسرا تاما : مزجها الحياء بالجرأة فى دلالها ، واسراعها الى البكاء .

هذا الوصف بشقيه ، المادى والنفسى ، يقدم الينا صـورة عربية صادقة العروبة ، لا تزال هى الذوق الشائع فيما يحبه أكثرنا من المرأة . هذه المرأة التى « تتصدف » أى تعرض وتنحرف عنك ، وهى تفعل ذلك تدللا ، وابداء للحياء الطبيعى أو المصطنع ، أو لعل الحقيقة فيه انه يتكون فى آن معا من جزء طبيعى يصدر عن خجل صادق ، وجزء متعمد يصدر عن قصد هادف الى زيادة تدلهك . والمرأة « الصدوف » هى التى يمتزج حياؤها بجرأة . ونحن نعرف هـذا الطراز جيدا فى نسـائنا الوطنيات . أو لم تر الى احداهن تمشى متبخترة فى ملاءتها

« اللفع » أو « توبها » ، مبقية هذا التبختر فى حدود الحشمة لا يتعداها فيصير رقاعة وقحة . ثم تهز كتفيها هزة خفية تسقط الملاءة أو التوب من عليها « فستانها » وصدرها ، فتسرع الى سترهما جزعة متأوهة . أو تسارقك النظر من طرف عينيها ، فاذا حدقت فيها أسرعت باشاحة وجهها وقد احمر خجلا صادقا . أو تقبل على الشباك فتتراءى لك ، أو تخرج من جانب الخباء ساعدها أو قدمها ، فاذا تأكدت انك رأيتها أسرعت بالاختفاء فى ذعر نصف صادق ونصف متصنع .

ونحن هنا لا نصف سلوك امرأة فاجرة رقيعة ، بل نصف فتاة بريئة شريفة تدفعها غريزتها الأنثوية فتحاول جهدها أن تقمعها ، وهـذا سر ترددها بين الجرأة والحياء ، والاقبال والاعراض ، والمواجهة والانحراف . وان كنا على ثقة من أن كثيرين من القراء سيرفضون هـذا الادعـاء ويغضبون منه ويستنكرون ما نقول ، لأن الكثيرين منا للأسف الشديد لا يزالون يفضلون أن يغلقوا عيونهم عن حقائق الحياة ودقائق الطبيعة البشرية . ولا يسلمون بأن شرف الفتاة وحياءها الصادق لا يمنعانها من استغلال فنونها الأنثوية فى أسر الرجال دون أن تقصد الفاحشة فعلا أو تفكر فيها تفكيرا واعيا . ولكن لنعد الى شعر العرب القدامى الذين كانوا أكثر خبرة بالنفس البشرية وأكبر صراحة فى وصف نوازعها ، لنرى ان فتاة الحادرة كانت تتعمد هذا الانحراف لتريه منظرها الجانبى « بروفيل » وتثنى جيدها حتى يبدو جماله على أتمه وأقواه فتنة . فليس كالتفاتة الجيد تنبيه الى ملاحته ورشاقته . هذا الجيد « الواضح » ، أى الأبيض الناصع البياض : « الصلت » أى المشرق الساطع أو الأملس غير الغليظ ولا كثير اللحم . ثم يشبهه فى انتصابه بجيد الغزال أى ولد الظبى ، الأتلع أى طويل العنق . (ولك أن تقرأ قوله « كمنتصب »

بفتح الصاد فيكون مصدرا ميميا بمعنى انتصاب ، وأن تقرأه بكسر الصاد فيكون اسم الفاعل ، ونحن نفضل القراءة الأولى لأنها أكبر تركيزا على الحركة نفسها) . وهو تشبيه عربى صميم لكثرة الظباء فى الصحراء العربية القديمة ، ولكنه فى نفس الوقت شامل الانسانية لأننا نجده فى عديد من الآداب الأخرى ، حتى ليكاد جيد الظبى يكون رمزا عالميا لرشاقة الجيد وفتنة انتصابه والتفاتته .

أما ثانى البيتين فيقول ان عينيها حوراوان . والحور لفظ يستعمله الكثيرون ولا يعرف حقيقته الا الأقلون ، حتى اعترف الأصمعى بأمانة بأنه لا يدرى ما الحور فى العين . ويكتفى الشارحون عادة بأن يقولوا : هو شدة سواد العين فى شدة بياضها . لكننا حين ندرس النصوص والمعاجم دراسة مقارنة ننتهى الى تصديق أبى عمرو حين ادعى ان الحور الحقيقى لا يوجد فى بنى آدم وانما يوجد فى عيون الظباء والبقر ، وهو أن تسودّ العين كلها ، وانما يستعمل للنساء على وجه التشبيه بالظباء والبقر . ومن هذا نفهم ان الحور الحقيقى هو أن تكون الدائرة السوداء من المقلة واسعة جدا حتى تكاد تشمل العين كلها ، وأن يكون سوادها شديدا ليس مشوبا بلون آخر . ولهذه السعة وهذا السواد التام فتنة قوية يعرفها جيد المعرفة رسامو بعض مجلاتنا العربية الذين يبرعون فى رسم هذه العيون النادرة الوجود ، أو التى يكثر وجودها فى صغار الأطفال عنها فى عيون الكبار (وهذا ما يجعل لعيون الأطفال سحرا خاصا ناطقا بالبراءة الآسرة) . وبعد فان شدة السواد هذه دليل على عروبتها الخالصة ، فصاحبتها لم تختلط بها شية من دم غير عربى ، ففى هذا الذوق الجمالى نصيب من الاعتزاز القومى أيضا .

لكن كيف تنظر محبوبته بهاتين العينين الحوراوين ؟ هنا نجده يصف

نظرتها بما لا يزال أكثرنا يهيم به فى نظرة المرأة العربية من النعاس والفتور والكسل . وبها تتميز عن كثيرات من النساء الغربيات ذوات النظرة الجريئة المباشرة . فان هذا الطرف الوسنان الذى يتحدث عنه الشاعر يصدر هو أيضا عن عنصرين ممتزجين ، أحدهما أنوثة طبيعية ناعمة متراخية صادقة الخجل فهى لا تستطيع أن تنظر الى الرجل نظرة مباشرة طويلة ، وثانيهما تصنع عامد للفتور والاسترخاء والحياء علما منها بأن هذا يلهب من حب الرجل .

وسأظل أذكر حين عدت الى مصر بعد غيبة خمس سنوات كاملات فى بلد غربى ، كيف فتنتنى هذه النظرة المتكاسلة الخجول وألهبت قلبى ، من فتاة تصادف جلوسها أمامى فى « الأوتوبيس » ، فى يومى الأول بعد العودة ، فقد كنت حرمتها طويلا فى غربتى ، حيث لم أكن أرى الا عيونا تنظر نظرة مباشرة سافرة لا خجل فيها ولا ضعف ، ولا تصنع لأحدهما .

أما قوله « حرة مستهل الأدمع » ، فالحرة الكريمة أى ذات الأصل العربى الشريف ، ومستهل الأدمع هو مجرى الدمع وهو وجهها . فمعنى هذا التركيب ببساطة ان وجهها وجه عربى كريم ، خالص الجمال العربى . لكن لماذا لم يقل ببساطة « حرة الوجه » ، ولماذا اختار أن يشير الى وجهها بأنه المكان الذى يجرى عليها دمعها ؟ ترى هذا لمجرد الوصول الى القافية العينية ؟

حاشا لشاعريته الصادقة ! بل هو يريد الدموع خاصة ويتعمد ادخالها فى صورته ، لأنها تسجل صفة فى محبوبته تزيده بها هياما ، وهى اسراعها الى البكاء وسهولة جريان الدمع على وجهها ، حتى سماه « مستهل الأدمع » بطريقة طبيعية لا اعتساف فيها ولا افتعال ولا تصيد لغريب الأوصاف أو تعمد لمعقد التراكيب . مرة أخرى نجد ان اكثارها من

استعمال هذا السلاح يصدر من ناحية عن ضعف أنثوى صادق سريع الجزع ، ومن ناحية أخرى عن معرفة بمدى نفاذه فى قلوب الرجال اذ يذكرهم بذلك الضعف الطبيعى فترق له قلوبهم ويتركون ما كانوا فيه من التأنيب والمشاحنة ، كما قال امرؤ القيس فى بيت مشهور من معلقته « وما ذرفت عيناك ... » .

كل هذه المعانى جميلة فى ذاتها ، يؤديها نظمه المتقن أداء بارعا ، فى رقة وموسيقية شجية تمتزج فيها حلاوة الذكرى ومرارتها . الا أن القارىء العربى المعاصر لن ينفذ الى تمام جمالها الا اذا قام بعملين . أولهما أن يرتد بخياله الى ذلك العهد القديم حين كانت هذه المعانى لا تزال غضة لم يبتذلها كثرة الاستعمال . وحين كانت تصدر صدورا صادقا عن بيئة الشاعر الجغرافية . فما أكثر من لاكوا نفس هذه المعانى ونفس هـذه الصور لمجرد انها وردت فى التراث الذى حفظوه ، وقد يكون منهم من لا يميز بين العين ذات الحور الحقيقى — التى ازدادت ندرة عصرا بعد عصر باختلاط العرب بغير العرب — وبين العين غير الحوراء ، وقد يكون منهم من لم ير فى حياته غزالا ولم يرقب التفاتة جيده ، أو ان كان رآه — فى حديقة الحيوان مثلا — لم يثر فيه هذا احساسا حقيقيا شخصيا قويا بمدى ملاحته وفتنته . انما هى معان محفوظة وصور مأثورة يكررها ويجترها لا عن شعور شخصى وتجربة فردية واقتناع حار بقيمة ما يقول . فلم يعد لها الا رنين الأكليشيهات المحفوظة . أما الحادرة فهو يصدر كل لفظ وكل تركيب عن معاناة شخصية صادقة فى ذات نفسه ، وعن تمثل حى مطبوع على أنسجة مخيلته . تلمس هذا الصدق التام والمعاناة الشخصية العميقة فى نغمه المطرب المثير الذى صاغ به هذين البيتين ، وان كنت كما ذكرنا آنفا ستحتاج الى أن ترددهما مرات كثيرات

حتى تصل الى تمام روعة انسجامهما وسحر عذوبتهما المقترنة بشجن الذكرى المشجية .

هذه المحاولة فى العودة الى العصر القديم الذى كانت فيه المعانى والأخيلة والألفاظ والتراكيب لا تزال غضة نفيسة هى محاولة يحتاج اليها القارىء الحديث كثيرا فى قراءته للشعر القديم ، الذى لم يكد معنى من معانيه وصورة من صوره وتركيب من تراكيبه يسلم من التكرار آلاف المرات على طول التاريخ الطويل المكتظ بالتقليد والاجترار ؛ وهى محاولة صعبة ، تحتاج الى جهد ودأب حتى تتدرب أذننا على الاستماع الى الايقاعات والتنغيمات فى عصر جدتها وطرافتها وتخليها مما داخلها فيما بعد من رنة الكذب والافتعال . فاذا بلغ القارىء المرحلة التى يقبل فيها تشبيها أو تركيبا معينا من شاعر قديم ، ويرفض نفس التشبيه والتركيب من ناظم معاصر ، ويستطيع أن يبرر رفضه وقبوله بما تسمعه أذنه من نبرة الصدق فى نغم الأول ونبرة الاصطناع فى نغم الثانى ، فان ذوقه الأدبى يكون قد نضج حقا . نضرب لهذا التمييز الذى نريده مثالا ربما يزيد القارىء استجلاء لما نعنيه . فأنت أيها القارىء تستطيع ولا شك أن تميز بين الجمال الصادق الطبيعى لحسناء بدوية أو فلاحة ترتدى زيهـا البدوى أو القروى وتتحلى بحليها البدوية أو القـروية ارتداء وتحليا صادقين طبيعيين لأنهما نابعان من بيئتها الحقيقية ، وبين صنعة امرأة حضرية تتخذ هذا الزى والحلى لتذهب بهما الى حفلة تنكرية راقصة فى أحد ملاهى المدينة أو ولائمها . مثل هـذا التمييز بين الجمال الطبيعى الصادق غير المتكلف وبين الزخرف المصطنع المتظرف هو ما نقصده ونريده فى مجال التمييز الذوقى بين التشبيه الواحد حين يستعمله شاعر أصيل وحين يستعمله ناظم مقلد .

لكن نأتى الآن الى المحاولة الأخرى التى نطالب بها القارىء العربى ، حتى يزداد تقديرا لهذه المعانى ، وهى تزيد على الأولى صعوبة ، وهذه هى : أن يحاول أن ينظر الى هذين البيتين نظرة قارىء غير عربى — قل بنظرة قارىء غربى معاصر — غير متعود على هذه المعانى وعلى أن توصف امرأة بهذه الأوصاف . وفائدة هذه المحاولة انها تنتزعنا من ذوقنا القومى المسيطر الذى نقبله ولا نستغربه ولا نناقشه ، والذى نعده أمرا طبيعيا حتى ليخيل الينا انه صفة انسانية شاملة أو نزعة طبيعية مستقرة . فاذا نجحنا فى هذه المحاولة الصعبة أدركنا فجأة مدى ما فى ذوقنا القومى هذا من تفرد وخصوصية وغرابة ، وتجلى لنا على أتم طرافته وأقوى تميزه ، فكان لهذا وقع فذ لا يقدره الا من خبره .

وهنا أستعين برد الفعل الذى كان يحدثه هذان البيتان حين أدرسهما لطلبتى الغربيين فى جامعة لندن . كانوا يقبلون مباشرة تشبيه الحادرة لعنقها الطويل المنتصب بعنق الغزال ، لأن هذه صورة عالمية للعنق الرشيق كما ذكرنا . وكانوا يقبلون بسهولة اعجابه بشدة سواد مقلتيها ، لأنهم عودوا عـلى أن يعجبوا بما يسمونه « الجمال الحالك dark beauty » الممثل فى سواد العين والشعر ، كما يعجبون بالنوع الأكثر شـيوعا عندهم من زرقة العين وشقرة الشعر ، وان يكن « الجمال الحالك » عندهم مقترنا بظلال من الغرابة والأجنبية تناقض ما يقترن به فى الخيال العربى من صدق العروبة وما تثيره هذه من الثقة والاطمئنان القومى . وفى أدبهم أمثلة مطربة للاعجاب بهذا الجمال اعجابا لا يخلو من الدهش والتوجس . أما سـائر معانى شـاعرنا وأوصافه فكانوا يستغربونها ولا يقبلونها الا كمثال على ذوق أجنبى طريف يشهد باختلاف الأذواق فى هذا الجنس البشرى العجيب التعدد .

فهذه الأنثى « الصدوف » كانوا لا يفهمونها تماما ويستكثرون فنونها فى الاعراض والانحراف . وهذا السواد الواسع فى العين ، وان قبلوا لونه ، كانوا لا يقبلون حجمه الزائد ، ويرون هذا أقرب الى عيب الجحوظ ، ويستدلون بأن عين البقرة فى اعتقادهم توهم بالغباوة وبلادة الطبع وقلة الذكاء . وهذا الطرف الناعس الفاتر كانوا يستغربونه ، حتى أرجعه بعضهم الى كثرة اصابة العين بالرمد وسائر الأمراض التى تضعف النظر فى بلداننا الشرقية ! وكان ظنهم هذا يزداد يقينا حين يقرأون شعر شعرائنا القدامى عن العين « المريضة » والعيون التى فى طرفها « مرض » ! وهذه الاشارة الى كثرة الاسراع باغداق الدمع كانوا لا يرتاحون اليها ويظنونها هى الأخرى مسرفة الى حد يمجونه ويستثقلونه .

هذا هو رأى الآخرين فى ذوقنا الذى نكاد لا نناقشه . والسبب بطبيعة الحال هو انهم — فى عصرهم الحديث ، وليتذكر القارىء اننا نصف رد الفعل عند القراء الغربيين المعاصرين — متعودون فى المرأة على طراز مختلف من الخصال والسلوك . فالمرأة عندهم أكثر جرأة واقداما واستقلال شخصية وأكبر اعتدادا بنفسها وأقل اعتمادا علـى ضعفها الطبيعى . وهى لذلك أقل اتصافا بالحياء وتصنعا له . تلقاك فلا تنحرف ولا تميل ولا تهتز ولا تتبختر ولا تخالسك النظر ، بل تنظر اليك فى عينيك نظرة مباشرة صامدة ، وتمد يدها اليك مصافحة فى قوة وثقة واعتداد ، وتحييك تحية عادية وتعاملك معاملة الند .

وسبب هذا كله انها لا تفكر فيك من زاوية الجنس الواحدة كما تفعل معظم نسائنا ، وانها تشعر باستقلالها الاقتصادى عنك وعـدم حاجتها للخضوع الى سيطرتك . ليس معنى هذا انها لا تعرف الدلال حين تحتاج اليه ، لكن فنونها فى الدلال مختلفة كثيرا فى أنواعها وطرق

أدائها ، وهى بعد لا تستعمله مع كل من تلقاه من الرجال بل تحتفظ به لمناسباته الخاصة ، فهى لا تكثر من الإعراض والانحراف ولىّ الجيد وهزّ الأكتاف ورفيف الجفون كأجنحة الفراشة كما تفعل المرأة المتدللة عندنا أول ما ترى رجلا ينظر اليها . وهى لا تكثر من البكاء ولا تسرع اليه كما أحست بضجر أو شكاة أو ألم أو حزن أو كلما حاول الرجل مناقشتها أو معاتبتها . بل تدخر دموعها للمواقف الشديدة حقا فى حياتها . ولعل أحد هذه المواقف يفجأها وأنت معها فستأذنك وتنسحب الى حجرة النوم أو الحمام تبكى ما شاءت ثم تعود اليك بعد أن تجفف دمعها . وربما يعيش أحدنا فى بلد من بلاد الغرب سنوات لا يرى فيها امرأة واحدة تبكى !

ما زلت أذكر حين عدت الى وطنى بعد اغتراب سنوات طويلات كنت فيها قد نسيت سلوك نسائنا حين يلقين رجلا . وكيف استغربت أنا أيضا هذا السلوك فى المرة الأولى التى صادفته بعد عودتى . ثم رجعت الىّ الذكرى وتحرك فىّ ذوقى القديم — هل أقول الأصيل ؟ — فافتتنت به افتتانا قويا بل افتتانا مضاعفا ، وما أسرع ما نسيت ايمانى المكتسب بمساواة الجنسين وعدت أفضل سلوك نسائنا الضعيفات المستغلات لضعفهن . فان يقل بعض القراء ان هذا يدل على اننى لم أستكمل بعد أسباب التطور والرقى فأنا لا أعارضه فيما يقول ، وما أكثر ما يغلب الطبع التطبع !

بعد هذا ينساق الحادرة الى وصف جمال ابتسامتها وعذوبة ريقها ، فى الأبيات الأربعة التالية ، وفيها يبلغ قمة حيويته ويبلغ تنغيمه ذروة العذوبة المرقصة :

٥ — وإذا تُنازعك الحديثَ رأيتها حسناً تبسمُها ، لذيذَ المَكْرَعِ
٦ — بغَريض ساريةٍ أدرّته الصَّبا من ماء أسْجَرَ طيبِ المستنقَع
٧ — ظلم البطاحَ له انهلالُ حَريصةٍ فصفا النطافُ له بُعَيْدَ المُقْلَع
٨ — لعب السيولُ به فأصبح ماؤه غَلَلًا تَقطَّع فى أصولِ الخِرْوَع

فى مواجهة هذه الأبيات المسكرة نجد من الصعب علينا أن نحتفظ بهدوء الناقد المتزن الذى يبنى تقويمه للشعر على تحليل دقيق ولا يلجأ الى صيحات انفعالية تأثيرية . ولكن نبذل جهدنا فى تملك انفعالنا فنقول : ان هذه الأبيات تقوم على تشبيه واحد يذكر لنا الشاعر جوانبه المتعددة ، فيضعه فيما يسميه البلاغيون استعارة تمثيلية . فهو يشبه عذوبة فمها بماء المطر الذى نزل على بقعة زكية من بقاع الصحراء . ولكن الشاعر مع هذا التفصيل لا يقول لنا كل شيء ، بل يكتفى فى كل عنصر من عناصر صورته بلمسة سريعة مركزة ، مكثفة مشحونة ، ويترك لنا نحن أن نتم بناء الصورة ونستوفى كل ايحاءاتها ، وأن نستجيب لظلال المعانى ودقائق الاستدعاءات التى تستدعيها ألفاظه بمعناها الثانى ، أو معناها « الذى بين السطور » ، وبتنغيم ايقاعها وجرسها . فليتذكر القارىء ما قلناه فى أول هذا الفصل من ضرورة التعاون والمشاركة بينه وبين الشاعر وبخاصة فى قراءة الشعر القديم . ولننظر على هذا الأساس نظرة تفصيلية فى هذه الأبيات . محاولين أن نستخرج ما نستطيع من المعانى الثانية والعواطف الدقيقة والاستدعاءات المحتشدة التى كانت مرتبطة بكل كلمة من كلماتها حين يسمعها العربى فى ذلك العصر والمكان .

يبدأ الشرح القديم شرحه للبيت الأول بأن يقول : « منازعتها الحديث محادثتها اياه » . وهذا مثال طيب على الشرح اللغوى المخل . فاننا ان

اكتفينا بهذا الفهم لعبارته « واذا تنازعك الحديث » ضاع علينا موضع الجمال الحقيقى فى هذا التعبير . فقول الحادرة « تنازعك الحديث » ليس معناه « تحادثك » وحسب ، وإلا فلم لم يقل « تحادثك » وينته ، والشعر الجاهلى يمتاز بالايجاز ولا يأتى بكلمة واحدة لا لزوم لها ؟

فلنأمل نحن فى الصورة الكاملة التى تستثيرها عبارة « منازعة المرأة الرجل الحديث » حين يستعملها من يعنيها ولا يطيل عبارته لمجـرد التشدق . هى « تنازعك » اياه فى أخذ ورد ، وتمنع وقبول ، وتصريح وتلميح ، ورضا ثم رفض ،وجرأة يتبعها حياء ثم حياء تتبعه جرأة ، فكأن الحديث بينك وبينها حبل تتجاذبانه ولا تريد هى أن ينقطع فكلما شددته أرخته ، ولكنها لا تريد كذلك أن يتهدل الى حد يعرضها للخطر فكلما ارتخى عادت فشدته . مستعملة فى ذلك كافة فنونها الأنثوية الغريزية والواعية فى دلال يحيرك ويزيدك بها افتتانا . تراك وقد عقد الخجل لسانك فتشجعك بالكلمة الجريئة ، ثم تراك تجبيها بالسؤال الصريح فتراوغك بمهارة الظبى النافر . فان تهورت فى مطاردتها أوقفتك عند حدك بالزجرة الحازمة . فان عدت فلجأت الى التلميح الماكر اجابته بتلميح لا يقل عنه مكرا ولا يدع لك اليها سبيلا . حتى اذا أحست بأنها قد تمادت فى التلاعب بك حتى بدأت تيأس أو تضجر عادت فاسترضتك بابتسامتها الحلوة الرائعة التى ذكرها الشاعر فى شطره الثانى ، تشرق بها أسارير وجهها الصبوح فيذوب أمامها غضبك وتعود كأعظم ما كنت تولها بها .

فان ظن القارىء اننـــا أسرفنا فى فهم المعانى المقترنة بهذا التعبير « تنازعك الحديث » فاننا لم ننجح بعد فى اقناعه بضرورة استقصاء المعانى الثانية والظلال الكاملة التى تشحن بها التعبيرات الشعرية حين يستعملها شاعر يعنيها ويقصد استثارتها فى نفوس سامعيه وقرائه . لسنا نعنى ان السامع أو القارىء يقف ليعدد كل هذه المعانى والظلال ، لكنه

لا شك يستحضرها استحضارا سريعا مزدحما مكثفا يجعل للتعبير « شحنة » فكرية وعاطفية خاصة تمسه مس شحنة الكهرباء ، ان كان ذا حساسية متفتحة للشعر . وتوالى هذه الشحنات المتتابعة هو ما يعطينا الاهتزاز الخاص والارهاف القوى والمتعة العظيمة المتميزة التى نحصل عليها من قراءة الشعر .

هنا أيضا فى سردنا لفنونها فى منازعة الرجل الحديث لم نقصد امرأة خليعة متبذلة ، بل قصدنا — وان غضب الغاضبون — فتاة عادية على نصيب من الحياء والاستقامة ، لكن غريزتها الأنثوية الدافقة تدفعها الى استغلال قواها فى الاغراء ، وليست هذه المنازعة صادرة عن مبارزتها للرجل وحده ، بل هى صادرة أيضا عن مقاومتها لغريزتها تلك بسدود العقل والحكمة والتقاليد . ومن طريف ما حدث اننا حين نشرنا منذ سنوات تحليلا لهذه الأبيات الأربعة فى احدى المجلات ، كتب أستاذ جليل ينكر منا أن ننسب هذه الصفات الى نساء الجاهلية ، ويقول انها انما تنطبق على امرأة من نساء عصرنا هذا تدربت على الكيد والدهاء . كأن الأنثى الخالدة لم تعرف فنون الاغراء ولم تمارسها ممارسة تمتزج فيها البراءة بالمهارة والحياء بالجرأة الا فى قرننا العشرين !

والآن ، بعد كل هذا التنازع ، وبعد هذه البسمة الراضية المسترضية ، سمحت له بأن يقبلها ، وهو يصف طعم ريقها العذب بأن يقول « لذيذ المكرع » . والمكرع هو المصدر الميمى للكرع ، وهو الارتشاف من الماء العذب الطيب ، فهنا استعارة شبه فيها ريقها بالماء اللذيذ ، أما فى أبياته الثلاثة التالية فهو يفيض فى وصف المشبه به فيذكر لنا انه ماء سائغ شهى نزل من سحابة ممطرة على واد زكىٍ طاهر من أودية الصحراء . ونريد الآن أن نتتبع أوصافه التى يحقق بها تمثيل الاستعارة

وأن نتأمل مليا فى الصورة الطبيعية الرائعة التى يرسمها ، لنرى كيف يتخير كل كلمة من كلماته بحيث تضيف الى المنظر عنصرا جديدا ، فليست منها كلمة واحـــدة جاءت عبثا . ونريد أن نبذل الجهد الواجب حتى نستخرج من كل كلمة ما نستطيع من معانيها الثانية المرتبطة بها ، وما كانت تثير فى نفوس سامعيها فى ذلك العصر والمكان من اســتدعاءات فكرية وعاطفية . وبذلك — وبذلك وحده — نحصل على الشحنة الشعرية الكاملة التى تتضمنها كل كلمة ، أو الأحرى بنا أن نقول : نحاول أن نحصل على أقصى شحنة مستطاعة بعد مرور هذا الزمن الطويل وتغير الأحوال البيئية والثقافية .

٦ — بغريض ساريةٍ أدرّته الصَّبا   من ماء أسجرَ طيّبِ المستنقَع

يقول انه ترشف تلك القبلة كأنه يترشف من « غريض سارية » . والغريض هو الطرى من كل شيء ، تقول اللحم الغريض ، والماء واللبن الغريض . وهو يعنى ان هذا المطر قريب عهد بالسحابة التى أسقطته ، أى انه لم ينزل منها الا منذ مدة وجيزة ، ولم تمض على نزوله أيام طوال ، فهو اذن لا يزال طازجا لم يأسن ولم يتسنّه ، ولم يلوثه ورود الانسان أو وحوش الصحراء ، وهذا بالطبع أنظف له وأزكى .

ولكن أى سحابة هــذه التى نزل منها ذلك المطــر ؟ هى سحابة « سارية » أى سحابة جاءت ليلا . ولم يختار الشاعر سحابة تجىء بالليل لا بالنهار ؟ أليس السبب الذى نستنبطه هو أن هذا أبرد لمائها ، لم تسخنه حرارة الشمس ، فهو بارد سائغ طيب المذاق ؟ أضف الى ذلك ان فى تخير الليل زمنا لقصته اشاعة لروح الدعة التى يريد أن يبثها فى صورته ، فالليل فترة الهدوء والخفض ، تنتهى فيه جلبة النهار وضجيجه ، وتسكن

صراحات حياتنا الكادحة ، ونلتمس كنفا نأوى اليه ونستلهم منه الحنان الوادع والمرحمة السابغة . الليل اذن ينسجم بصفائه وطراوته وبرقته وراحته وسعادته الخاصة مع الصورة الصحراوية التى يريد أن يرسمها لنا ، وينسجم أيضا مع حالته النفسية التى أحس بها حين انتهت كل تلك المنازعة الجاهدة التى ذكرها الى ابتسام محبوبته له وتقبيلها اياه .

لهذا جعل الماء غريضا ، وجعل سحابته سارية . ولكن هذا ليس كل شىء ، بل هو يتخير الريح التى تحمل هذه السحابة ، فيجعل الريح التى تجلبها هى « الصبا » . وانما خص الصبا ، كما يقول الشرح القديم ، لسكونها ولينها ولأن المطر يأتى بها سهلا . ونحن نعرف السبب من معلوماتنا الجغرافية ، فالصبا أهدأ الأرياح العربية وأقلها عاصفة ، لأنها تهب على شبه الجزيرة العربية من الشرق ، عبر القارة الأسيوية ، فتكون القارة قد استنفدت معظم حدتها ولا تخلص الى شبه الجزيرة الا وقد تبدد رعدها المزمجر وبرقها المخيف ولم يبق من مطرها الا قدر رحيم لا ينتج طوفانا كاسحا مدمرا كالذى تنتجه الرياح التى تهب رأسا من الجنوب عبر المحيط ، وهى الرياح « الموسمية » . ففكر اذن فيما تشيعه هذه الكلمة الواحدة « الصبا » فى جو الصورة من الرقة والوداعة واللين ، ومن الخير غير المقترن بالدمار والهلاك . واعرف فى هذا سببا من الأسباب التى أحب لها العرب ريح الصبا ، وأكثروا من ذكرها فى أشعارهم المليئة بالرقة والحنان .

ولكن كيف جلبت الصبا هذا المطر ؟ يقول الحادرة انها « أدرّته » ، أى استخرجته من السحابة كما يستخرج الحالب اللبن من الضرع ، فما مغزى هذا وما فائدته فى بناء الصورة ؟ كيف يستخرج الحالب اللبن ؟ انما يستخرجه بأن يلمس ضرع الحيوان لمسا دقيقا يجمع بين الحركة

القوية والمس اللطيف الرحيم . انظر كيف تأتى البدوية أو الفلاحة الى ناقتها أو بقرتها لتحلبها ، فتهدىء أولا من روعها وتبتعث حنانها — أو « تحننها » كما تقول فى قرانا المصرية — بأن تحدثها حديثا رفيقا وتناجيها مناجاة لينة وتربت على جلدها برفق وحدب ، ثم تمد أناملها فتدلك ضرعها فى مس مرهف دقيق قضت أسابيع فى تعلمه والتدرب عليه. فان ظننت ان هذا عمل سهل يستطيعه أى انسان دون تدريب فحاوله وانظر هل تنجح فى استدرار قطرة واحدة . تأمل اذن هذه الكلمة الجديدة « أدرته » التى لم يأت بها الشاعر عبثا ، بل هى تضيف عنصرا جديدا الى الجو الذى يريد أن يخلقه ، من اللين والشفقة والرفق والتحاب والاستجابة المطيعة الراضية . وهى أيضا باشارتها غير المباشرة الى اللبن — وهو الغذاء الأساسى لعرب الصحراء — تضاعف من استدعاءات الخير والبركة والرزق المقترنة بماء المطر . وبعد فان ماء المطر هو الذى يعطى الحلوبة الشراب الذى تروى منه وينبت العشب الذى تطعم به ، فيؤدى فى النهاية الى اللبن الذى تغذو به وليدها والذى يفيض خيره العميم على الناس . والشاعر اذ تنصت أذنه الى ذلك الصوت المطرب صوت قطرات المطر تسقط على الأرض ، يشعر بنفس اللذة والسعادة التى ينصت بها الى صوت شخب اللبن اذ ينبجس من الضرع الى الاناء .

أما وقد فهمت هذه المعانى والظلال والاستدعاءات التى تقترن بها الألفاظ الأربعة التى استعملها الشاعر فى شطره الأول من هذا البيت ، ففكر الآن فى حقيقة هامة هى التى سترشدك الى القوة الشعرية الخاصة التى كانت له لدى سامعيه الأوائل . وهى انهم لم يكونوا يحتاجون الى كل هذا الشرح الذى بسطناه كى يقرنوا كل لفظة بمقترناتها ، بل كانت

هذه المقترنات تتوالى على ذاكرتهم ووجدانهم تواليا سريعا مركزا مكثفا مشحونا ، ومن هذا التوالى كما قلنا آنفا تنتج الكهرباء الخاصة التى تعطى قراءة الشعر لذتها الخاصة . ومغزى هذا ان حاجتنا الى هذا الشرح تقلل بالضرورة من عنف مس الشعر لنا . وسبيلنا الوحيدة الى تلقى هذا العنف — أو أكبر مقدار مستطاع منه — هى أن نقرأ هذا الشعر مرارا عديدة ونزيد ألفتنا به حتى تتوالى شحناته على وجداننا تواليا يشبه أو يقارب تواليها على سامعيه القدماء . ولكن كلما ازدادت قراءاتنا فى الشعر القديم فازددنا ألفة له تزايدت مقدرتنا على الدخول السريع فى عالمه الانفعالى الخاص . هذا الدخول نستطيعه بنصيب أكبر من السرعة حين نقرأ شعرنا العامى المعاصر المكتوب بلهجتنا الدارجة ، لكن لا سبيل لنا اليه فى الشعر القديم الا بكثرة القراءة وتكرار المحاولة واستمرار التدريب . هذا اذا كنا نطمع أن نحصّل من الشعر القديم أكبر لذته الفنية المستطاعة ، ولا نكتفى بمعانيه القريبة . هذه المحاولة المتكررة والتدريب المستمر يحتاجان فى مراحلهما الأولى الى قدر من استعداد التأثر وطواعية الاستجابة ، وهذه حقيقة نسلم بها ولا نمارى فيها ، لكنها تنطبق على تعلمنا للتقدير الفنى فى جميع الفنون ، ولهذا يقول الانجليز ان تقدير الفن عمل من الايمان ، يعنون أن المبتدىء يحتاج الى مرحلة من الاستسلام الذوقى قبل أن تنمو مقدرته الحقيقية على التقدير الفنى الكامل . أما اذا أصر منذ البدء على ألا يرى فى سيمفونية لبيتهوفن أو تمثال لميكائيل انجلو أو رسم لدافنشى أو قصيدة لشكسبير ما يراه فيها الخبيرون ، فانه بطبيعة الحال لن يرى فيها شيئا أبد الآبدين .

ماء طرى طازج لم يتأسن ، جاءت به سحابة رحيمة تسرى بالليل الهادىء الوديع ، حملتها الين الرياح العربية وأكثرها سكونا ، وأسقطت

ماءها المبارك برفق وحدب . ولكن أين أسقطته ؟ يأبى الحادرة الا أن يتخير مكانا يصلح خير صلاح لهذا الماء البارد العذب الهنيء ، فيقول انه « طيب المستنقع » ، أرض من الصحراء زكية طاهرة ليس فيها خبث ولا دنس يلوث هذا الماء ، وكلما طاب الموضع من الأرض طاب له الماء كما يقول الشرح القديم .

لكن ما قوله « ماء اسجر » ؟ لك هنا أن تختار بين قراءتين ، فى أولاهما تضع كسرة واحـدة تحت « مـاء » ، فيكون مضافا الى « أسجر » ، ويكون الأسجر هو الغدير الحر الطين ، أى الطيب الطين . ومغزى هذا ان هذا الشاعر الجاهلى لتمام صدقه وواقعيته لا ينفى أن بقرار هذا الغدير الذى استقر فيه ماء المطر طينا ، لكنه طين حر ، والحر من الرمل والطين الطيب ، والطيب ضد الخبيث ، هـذا الطين اذن لن يدنس الماء ولن يفسد طعمه .

وفى القراءة الثانية تضع كسرتين تحت كلمة « ماء » أى تنونها ، وتخفف همزة اسجر فيستقيم الوزن . وعلى هذه القراءة تكون اسجر صفة للماء ، والماء الأسجر هو الذى يكون فيه قليل من الكدرة . وعلى هذه القراءة أيضا يروعنا الشاعر الجاهلى بصدقه ولزومه حد الواقع وعزوفه عن المبالغة غير المعقولة ، دالا بذلك على شاعريته الصادقة ، وصغار النظامين هم الذين يلجأون الى المبالغة غير المعقولة يظنون انهم بها يقوون من تأثير نظمهم . فهو يعترف لنا بأن هذا المطر على صفائه الأصلى قد تكدر بعض الشىء حين نزل من السماء فخالط الأرض ، والأرض لا تخلو من قدر من التراب والرمال مهما تكن حرة . وهو بصدقه هذا يزيدنا به اعجابا — ان كنا ذوى ذوق أدبى ناضج — ولا يشين من صورته ولا يقلل من قوة أثرها المقصود ، ويقنعنا بأنه

يصف منظرا حقيقيا ولا يختلق عالما رومانسيا لا وجود له الا فى محض أوهامه ، وبهذا أيضا نكون أكبر استعدادا لتصديقه حين يدعى لنا فيما بعد أن هذه الكدرة لم تلبث أن زالت تماما . فلننظر الآن كيف يحملنا فى بيته القادم على قبول ادعائه هذا :

٧ — ظلَم البطاحَ له انهلالُ حريصة فصفا النطافُ له بُعيد المقلع

يفعل هذا بكلمتين اثنتين ، قوله ان المطر جرى على « بطاح » ، وقوله انه « حريصة » . أما البطاح فجمع أبطح وهو كما يقول الشرح القديم بطن الوادى يكون فيه حصى صغار . لكننا نسأل : ما فائدة هذه « الحصى الصغار » ؟ هذه الحصى الصغار ، كما نعرف من علمنا الحديث ، تساعد على ترشيح الماء وترسيب ما فيه من الأكدار ، وامرار الماء فى مستودع يكون فيه حصى صغار طريقة لا تزال متبعة فى تصفيته ، لأن الماء اذ يندفع عليها فيصطدم بها تعوق من جريان الأكدار العالقة به وترسبها الى القاع . لهذا يسقط الشاعر مطره على بطاح ، لا على أودية خالية من الحصى ، وهو بالطبع لم يكن يعرف السبب العلمى الذى نعرفه لهذه العملية ، لكنه لخبرته الطويلة بأحوال الصحراء أدرك ان المطر الذى ينزل على البطاح ويجرى عليها قبل أن يستقر فى غديره يكون أسرع الى التنقى والصفاء . وسامعوه الأوائل كانوا هم أيضا يعرفون هذه الظاهرة ويستدعونها الى ذاكرتهم استدعاء مباشرا أول ما يسمعون الكلمة المشحونة « بطاح » .

أما « الحريصة » فهى المطرة التى تحرص وجه الأرض أى تقشره . ولكن المطر لا يحرص وجه الأرض الا اذا كان نزوله على أرض صلبة ، أما اذا نزل على أرض رخو متربة فان ترابها يتشربه ويختلط به فيلوثه تلويثا شديدا ويحوله الى حمأة سريعة العفن . فحين جعل الحادرة مطره يسقط على أرض صلبة فيقشرها ، أى ينتزع منها القطع الصغيرة من

الحجارة التي تعلوها ، فانه قد قلل من الكدر الذي لابد أن يختلط به الى أدنى حد نستطيع تصديقه ، وبخاصة حين نتذكر ان هذه الحجارة ، بالاضافة الى أنها لا تلوث الماء كما يلوثه التراب ، سترسب بسرعة الى القرار حين تقل سرعة الماء . لا غرو أن نسرع بتصديقه حين يدعى لنا فى آخر شطره الثانى أن نطاف هذا المطر أى مياهه قد صفت من جميع أكدارها « بعيد » المقلع ، أى بعد اقلاع السحابة وانتهاء نزول المطر بمدة وجيزة . وانظر هنا أيضا كيف ان هذا الشاعر حين استعمل صيغة التصغير لظرف الزمان « بعد » فانه عنى بها معنى دقيقا محددا ولم يحور اللفظ لمجرد اطاعة الوزن ، فقوله « بعيد » لا « بعد » هو اللفظ الصائب الذى يقصده بالضبط .

لكن استعماله للحريصة ، وبخاصة اذ قال « انهلال حريصة » ، والانهلال هو شدة صوب المطر ، قصد به شيئا آخر يزيدنا اعجابا بصدقه وواقعيته . فهو على الرغم من محاولته أن يشيع فى أبياته جو اللين والرفق والمرحمة ، لا ينكر ان نزول المطـــر ، اذا كان يحتوى عـــلى قدر كاف من الماء يرحب به الناس ويسعدون له ، لابد أن يكون فيه شيء من العنف ، لكنه اذ سلم لنا هذا التسليم ، يجعلنا أسرع اقتناعا بالنهـــاية السعيدة المرحة التى سينهى بها صورته بعد ذلك العنف المؤقت ، كما سنرى فى بيته الثامن . أما قوله ان هذا الانهلال قد « ظلم » البطاح ، فلك أن تفهم منه أحد معنيين . اما ان هذه المطرة قد ظلمت البطاح لأنها جرت فيها وأحدثت فيها ما أحدثت من القشر دون أن تبقى فيها ، بل تركتها واستقرت فى ذلك الغدير بعد أن خلفت فيها أكدارها مختلطة بحصاها الصغار ، وأصل الظلم وضع الشيء فى غير موضعه . (ومثيل هذا الاستعمال أن نقول ان النيل يظلم بلاد الحبشة ، لأنه يجرى على

أرضها ولا يبقى فيها بل ينتهى الى مصر ليخصها بخيره وخصبه) .
واما أن نفهم منه — وهو ما نفضله — ان هذه المطرة جاءت فى غير وقتها ، يقال أرض مظلومة أى أصابها المطر فى غير وقته ، فيكون لهذا مغزى سنتبينه بعد قليل .

نأتى الآن الى بيته الأخير فى هذه الصورة ، لنرى انه لم يكتف بكل ما مضى من عناصر صورته ، حتى أضاف اليها فى بيته هذا :

٨ — لعبَ السيولُ به فأصبح ماؤه غَلَلاً تقطَّع فى أصول الخِرْوع

أضاف اليها عنصرين جديدين ، أحدهما اللهو والمرح والجذل ، وثانيهما الجمال البصرى .

فهذه السيول المندفعة من البطاح الى قرارة الوادى ، بعد أن تملأ ذلك الغدير ، تظل فى اقبالها عليه من كل شق وناحية ، فتتلاقى وتتدافع وتفيض منه وتتدفق على جوانبه . والشاعر يجرى ماءه لأنه ما دام الماء يجرى ظل طازجا متجدد النقاء ، أما اذا وقف وركد فانه يبدأ فى التأسن . لكن هذا ليس كل شىء ، بل هناك سبب حيوى أومأ اليه الشرح القديم حين قال عن السيول : « فكأنها فى اتيانها اياه لاعبة » . فما أجمل هذه الكلمة الواحدة « لعب » وما أكبر رشاقتها وظرفها فى موضعها . والمعنى الكامل لهذا الخيال الشعرى الجميل هو ان الشاعر يتخيل ان هذه السيول صبيان أقبلوا على ميدان لعبهم يلعبون ويلهون ، فهذا الغدير هو الميدان الذى تلاقوا فيه وأسرعوا اليه من كل ناحية يجرون ويقفزون ويلاحق أحدهم الآخر ويدفع بعضهم بعضا ويثب بعضهم فوق ظهور بعض فى مرح ونشاط واقبال على لهو الحياة وجذلها وعب من كأسها الطروب وعزوف عن همومها وشواغلها . انظر اذن فى روعة هذا التعبير

البسيط المركز « لعب السيول به » وسحره الخاص ، وكيف يضيف هذه الروح الجديدة الى ما سبق أن بثه من معانى الطهارة والزكاء ، والعذوبة والحلاوة ، والرفق والمرحمة ، والخير والبركة ، فيضيف الى الصورة حيوية ونشاطا جديدين .

لما أفعم الماء الغدير وتدفق على جوانبه أصبح غللا . وقبل أن نفهم معنى الغلل نقف برهة أمام « أصبح » . فالشاعر لا يعنى بها مجرد « صار » كما نستعملها الآن فى أسلوبنا غير الدقيق ، بل يعنى صار فى وقت الصبح . فتذكر أن ذلك المطر قد نزل ليلا ، وكان منه ما كان مما وصفه الشاعر فى أثناء الليل ، حتى اذا أقبل الصبح كان قد ملأ الغدير وسال منه على جوانبه ، فأصبح « غللا » . والغلل كما يقول الشرح القديم هو الماء الذى يجرى فى أصول الشجر . ولكن لماذا يجىء الشاعر الى صورته بشجر ولماذا لم يبقها فى العراء كما كانت حتى الآن ؟

الجواب سهل ما ان نسأل السؤال . فهذا الشجر بخضرته ونضارته سيكسب الصورة البصرية بهاء جديدا ، يمتع العين ويشرح الصدر ، ويخفف من تلك الطبيعة الصحراوية العارية الجرداء التى رأيناها فى الصورة الى الآن . ثم ان هذا الشجر سيظلل الماء بغصونه وورقه فيقيه أشعة الشمس الحامية التى سيأتى بها الصباح ويحتفظ بكثير من برودته ومساغ طعمه الى أطول مدة ممكنة . وهنا نزداد تقديرا لقول الشاعر « أصبح غللا » ، أى لم يأت عليه الصبح بما سيكون من شمسه وحرارته حتى كان قد وصل الى أصول الأشجار وانساب تحتها . ولا يعرف قدر الشجر فى الصحراء الا من اكتوى بحرها ساعات ثم سعد أعظم السعادة حين وصل الى شجرة يستظل بظلها . ولا يعرف جمال اللون الأخضر ومدى بهجته الخاصة واسعاده للنفوس الا من سار فى الصحراء أياما

آلم عينيه فيها لونها القاسى العارى الرتيب ثم تهلل حين أقبل على واحة زاهية أو واد نضير . وكاتب هذه السطور يذكر المرة الأولى التى حدثت له هذه التجربة ، حين عاد الى وادى النيل الحبيب بعد عشرة أيام قضاها فى رحلة جامعية فى الصحراء الشرقية ، فهو لا يزال يذكر ، ولن ينسى ما حيى ، كيف رقص بكل كيانه طربا حين رأى الوادى الأخضر بعد تلك الغيبة التى لم ير فيها الا رمالا وتلالا وأحجارا ، وكيف صاح : الآن فهمت لماذا نصف الجنة باللون الأخضر ، ويدعو بعضنا لبعض بأن يجعل الله « أيامنا خضرة ! » .

لكن أى شجر يختاره الحادرة لصورته ؟ هل يختار شجرا غليظا جافيا يدخل فيها الغلظة والجفاوة ؟ بل يختار لها الشجر « الخروع » . فان ظننت ان هذه كلمة انما جاء بها من أجل القافية ، فعد الى الشرح القديم ، واقرأ مادة « خرع » فى معاجم اللغة ، تجد ان الشجر الخروع هو اللين الخوار ، والخروع هو النبت الذى شرب الماء فلان وتثنى ونعم فصار خروعا . وعنترة يقول فى بيت له فى وصف النساء الناعمات : « أفخاذهن كأنهن الخروع » . ويقال شباب خروع اذا كان سهلا لين المعاش . وانخرع النبت اذا كان لينا ناعما . والخريع الناعمة المتثنية من النساء . والخرع لين المفاصل ، والرخاوة من كل شىء . وقد خرع الرجل من باب طرب أى ضعف فهو خرع بكسر الراء .

وبعد هذا كله أصر ذلك الأستاذ الجليل الذى أشرنا اليه آنفا على أن الشاعر لم يأت بالشجر الخروع الا لحكم القافية ! وما نعرف بعد هذا ظلما لشاعر ولا عجزا عن الاستجابة لاثارته الفنية ... والأستاذ المذكور قد أخطأ على أى حال فهم « الخروع » فظنه اسما للنبات المعين الذى نسميه الآن بهذا الاسم ، ولم ينتبه الى أنه فى بيت الحادرة صفة

لا اسم ، صفة لكل نبت طرى لين خوار . ولو انتبه الى هذا لما قال انه لو كانت القصيدة بائية لقال « التنضب » ، ولو كانت ميمية لقال « السلم » ، ولو كانت رائية لقال « السمر » .

الآن تمت هذه الصورة التى أعطاها الشاعر ليصور بها تلذذه وسعادته وراحة قلبه حين رشف ريق محبوبته « سمية » بعد طول منازعتها . فان أعدت النظر فى جوانبها المختلفة ودققت التأمل فى عناصرها الغنية أغنانا هذا عن أن تنطلق الآن فى عبارات انفعالية نصف بها اعجابنا وانسحارنا بابداعها وكمالها . لكننا لا ندرك بعدُ جمالها الكامل الا اذا تذكرنا حقيقة هامة ، هى ندرة الماء فى الصحراء ونفاسته .

قد رأيت هذا الشاعر الجاهلى يشبه لذة المحبوبة ، لا بالخمر ، ولا بالعسل ، بل بالماء ، الماء فقط . وما أحسب كثيرين من القراء المعاصرين ، خصوصا المصريين منهم ، الا سيضيع عليهم جانب كبير من القوة الايحائية لصورته ان لم يقبلوا عليها بعقلية البدوى الذى يعانى أشق المتاعب فى الحصول على الماء ، والذى ليست حياته العاملة الا سعيا دائبا لا يفتر وراء الماء .

فالمصريون عامة لا يعرفون قدر الماء الا معرفة نظرية ، لأنهم يصيبون منه كفايتهم وفوق كفايتهم فى كل يوم من أيام السنة . فان كانوا فى المدن فما أسهل أن يفتحوا « الحنفية » فينهمر الماء ما تركوها مفتوحة . وان كانوا فى القرى فالترع ملأى به يحملونه منها بالجرار دون حساب . فان غاضت مياه الترع فى أيام التحاريق القليلة (وقت انخفاض النيل) فطلمبات القرية لا تنى عن صب الماء كلما حركوا ذراعها ، لأن معينه تحت سطح التربة فى الوادى لا ينضب . فكيف يستطيعون أن يقدروا الماء حق قدره وأن « يشعروا » بنفاسته شعورا نفسيا ، لا مجرد

« علم » نظرى ، وهم لا يحرمونه أبدا . فان كنا الآن بعلمنا الحديث نعلم حاجة بلادنا الى مزيد من الماء للمحافظة على مستقبلها رخيا زاهرا وتوسيع الرقعة المزروعة من أراضيها ، ومن أجل هذا نحصر أقوى جهدنا الوطنى فى بناء السد العالى ، فهذا لم يتعد بعد — لمعظمنا على الأقل — حد العلم النظرى ، ولم يصل بعد الى الشعور الفردى الحسى الذى يلتهب به البدوى فى الصحراء .

أما ان أردت أن تفهم جمال تلك الصورة فهما كاملا أو قريبا من الكمال ، وأن تقدر قوة ايحائها ولذتها وفرحها ومرحها وسعادتها ، ففكر فى فرح البدو وسعادتهم الكبرى حين يسقط المطر . والمطر لا يسبب لنا فى مصر فى أغلب الأحوال الا الضجر والتبرم والسخط ، لما تقرنه به من البلل والوحل والطين والقذارة والزلق وتجمع المستنقعات الراكدة . بل كلمة « مستنقع » لها فى أذهاننا اقتران مختلف جدا عما كان لها فى الشعر القديم . ولكن فكر فى الصحراء المحرقة الجدباء ورمالها الحارة العطشى ، يعز فيها الماء حتى يصير أثمن من زنته ذهبا ، وتتقاتل القبائل مستميتة فى الوصول اليه والحصول عليه والدفاع عنه . أضف الى هذا حقيقة تزيدك ادراكا لبهاء الصورة التى رسمها الحادرة ، هى أن الماء فى الصحراء ليس قليلا عزيزا فحسب ، بل أغلبه آسن راكد متعفن ملىء بالأكدار والأقذاء ملوث بالدود والقذر مما يخلفه من يرده من الحيوان والانسان ، ورغم ذلك يضطرون الى شربه شاكرين . فان ظننت أننا نبالغ فسل من تجول فى الصحراء أياما . من هذا ترى أن الحادرة اذ يختار لصورته ماء لم يصل الى هذه المرحلة بعد يختار لها ماء زائد الندرة والنفاسة ، ونستطيع الآن أن نذكر عنصرا فى صورة الحادرة تعمدنا تأخير الحديث عنه ، هو قوله ان ذلك المطر قد « ظلم » البطاح ،

اذا فهمنا ظلم بمعنى جاء فى غير وقته . فلم يجىء الحادرة به فى غير وقته ؟
لأن هذا يكون أشد اثارة لفرح البدو به وابتهاجهم بنزوله . فهو نعمة لم يكونوا يتوقعونها ، وخير جاءهم من حيث لا يحتسبون . والمطر اذا جاء فى موسمه المنتظر سعدوا به بلا شك ، لأنهم يخشون دائما اخلافه وعده ، أما اذا جاء فى فصل الجفاف التام ، وهو الفصل الذى ينزل الحادرة فيه مطره ، فكم يزداد طربهم له وسعادتهم به ، كالهدية التى تأتى على غير انتظار . فتصور اذن أولئك البدو العطاشى المضرورين يرفعون أبصارهم الى السماء دهشين فرحين لا يكادون يصدقون هذا الحظ السعيد .

هذا « مضمون » هذه الصورة . ولكن فى أى لفظ أدى الشاعر الينا هذه الصورة الفذة ؟ فى لفظ رائع الموسيقية تام السلاسة بارع التنغيم ؛ ما بعد عذوبته عذوبة . وبعض سحره الموسيقى يقرعنا بلا شك من القراءة الأولى ، لكن براعته الفائقة لا تتجلى على أدقها الا اذا قرأنا هذه الأبيات الأربعة مرارا .

فليكرر القارىء قراءتها حتى تلين ألفاظها على لسانه ، وتنسجم مقاطعها على أذنه ، وتثير حساسيته الموسيقية على أقوى ارهافها . ثم ليلتفت الى الحروف تتوالى حرفا بعد حرف والى المقاطع تتتابع مقطعا بعد مقطع والى الكلمات تتدفق ويأخذ بعضها برقاب بعض كما كان يقال ، كأنما هى تتجاذب فى رقصة مطربة . يساعدها على هـذا الأثر الرشيق النشيط المتراقص بحر الكامل الذى اختاره الشاعر لقصيدته بكثرة حركاته وتواليها المتدفق ، والكامل أكثر البحور العربية حركات ، ومن هنا اسمه .

فليقرأ مثلا هذا الشطر « ظلم البطاح له انهلال حريصة » ، الذى

يصور بجرس حروفه وتتابع مقاطعه انصباب قطرات المطر وتدافعها على الأرض الصخرية ، وليستمع الى تجاذب الأحرف المطبقة ، الظاء والطاء والصاد ، مع سائر الحروف وهى حروف منفتحة ، كما تسمى فى علم مخارج الأصوات ، وبخاصة اللام والحاء والنون والهاء ، ولينظر كيف ينسجم الاطباق مع الانفتاح فى نظم الشطر انسجاما رائعا . وليكرر قراءة هذا الشطر عشرين مرة ولينظر أى انتشاء فنى يجلبه اليه هذا النغم الراقص المنعش . ثم ليكرر كذلك قوله « بغريض سارية أدرته الصبا » ولينظر مدى حلاوته وعذوبته ورقته الآسرة . وليتدبر رشاقة تخفيف الهمزة فى قوله « من ماء اسجرِ » ، ان اختار قراءة التخفيف كما نفعل نحن . وليستكشف روائع أخرى فى هذه الأنغام المسكرة التى يضمنها الشاعر أبياته الأربعة ، ولعله ينتهى الى موافقتنا على ادعائنا ان هذه الأبيات تبلغ درجة الاعجاز الأدائى الذى يستطاع فى شعر ، وان من البيان لسحرا .

وليتذكر القارىء هذا كله تلك المحاولة التى وصيناه بها من قبل ، وهى أن يجتهد فى الاستماع الى موسيقى الألفاظ بآذان سامعيها الأوائل . وهى محاولة واجبة فى كل الشعر القديم ، لكنها فى هذه الأبيات تلزمنا لزوما ضروريا ، لأن بعض ألفاظها قد اختلفت استدعاءاته فاختلف وقعه فى استعمالنا الحديث عما كان له فى الاستعمال القديم . فكلمة « المكرع » مثلا ربما لا يجد لها القارىء الحديث وقعا حسنا ، بل على العكس ربما يجد لها وقعا منفرا ، لأنه يقرنها الآن بهذا الصوت الكريه الذى نسميه « التكرع » وهو التجشؤ . فليحاول أن يخليها تماما من هذا الاستدعاء ، وليدرك ان الفعل « كرع الماء يكرعه » كان له على أسماع البدو القدامى وقع لذيذ متناه فى اللذة والحلاوة ، فليبذل القارىء

الحديث جهده فى أن يسمع فى هذا الفعل ومصدره الميمى نظير ما كان يجده القدامى فى الاستماع اليه من عذوبة منعشة . كذلك قول الشاعر « طيب المستنقع » . فليخل القارىء الحديث هذه الكلمة مما تقترن به فى أذهاننا الآن من المياه الراكدة وأمراض البلهارسيا والانكلستوما وغيرها فى حديثنا عن واجب الحكومة فى ردم البرك والمستنقعات . وليدرك ان الكلمات نقع واستنقع ومستنقع كانت تقترن فى الاستعمال القديم بالماء العذب البارد الذى يروى العطش والذى يتجمع صافيا نقيا فى الغدير ذي الطين الحر كما تدلنا معاجم اللغة . فليحاول هنا أيضا أن يجد فى هذا اللفظ ما كان يجده القدامى من حلاوة وصفاء وسعادة وارتياح حين يسمعونه .

وهذا أقصى ما نستطيع أن نفعله فى لفت القارىء الى السحر الأدائى العجيب الذى فى هذه الأبيات . وهو كما يرى القارىء ناشىء من حيوية التجربة نفسها ، وارهاف الشاعر فى تقبلها والانفعال بها . ويتبقى عليه هو ذلك الواجب الذى لن يغنيه عنه ناقد على وجه الأرض . وهو أن يتلو هذه الأبيات تلاوة جاهرة مرات ومرات ويتذوقها بلسانه وينصت اليها بأذنه ويعود اليها فى مختلف أوقاته وحالاته النفسية مستدعيا تجربتها الحيوية أنشط استدعاء يستطيعه حتى يزداد بها ألفة ويدخل فى أعماق عالمها الشعرى المثير .

* * *

لسنا ندرى هل وفقنا الى اقناع القارىء المعاصر بحاجته فى دراسة الشعر ، والشعر القديم خاصة ، الى تشغيل خياله واستحثاث تعاطفه حتى يستجيب أقوى استجابة مستطاعة للاستدعاءات والايحاءات الفكرية والعاطفية الكثيرة المتعددة التى يكثفها الشاعر فى ألفاظه المركزة فى شحنات متعاقبة شبهناها بالشحنات الكهربائية . هذا هو الدرس الأكبر

الذى يجب علينا أن نتعلمه فى دراستنا للشعر ، والذى بذلنا جهدنا فى شرحه والتمثيل له فى فصلنا هذا . اذ بدون تعلمه لا يكون دارس الشعر قد استفاد من الشعر شيئا ذا قيمة . ولكن نضرب للقارىء مثلا نرجو به أن نزيد ما نعنى ايضاحا واقناعا .

هبك أيها القارىء الكريم قد طلب اليك أن تشرح لمجموع من الطلاب من بعض بلدان شمالى أوروبا هذين الشطرين من شعرنا الشعبى :

أكل البلح حلو لكين النخل عالى به

والقلب داب وانكوى ماحد دارى به

شرحا يدخلهم الى أقصى مدى مستطاع فى العالم الفكرى والشعورى المائج الذى يحمله هذان الشطران لمن يسمعهما من المصريين . فماذا تراك تفعل ؟

ستبدأ بتفسير الألفاظ اللغوية حتى تتأكد من أن طلبتك الأجانب يفهمون معانيها المعجمية . ثم تفهمهم المعنى المجازى المقصود من كل من الشطرين . كأن تقول ان مغزى الشطر الأول هو الشكوى من قيام الحوائل العسيرة دون منى القلب . وان الشطر الثانى يدل على أن هذا القلب يتعذب فى صمت . ولكنك ستجد انك ان وقفت هنا فان هذا التفسير اللغوى وهذا الفهم العقلى لا يكفى أحدهما أو كلاهما لحمل العاطفة المتضمنة من ناحية ، أو الجمال التصويرى من ناحية أخرى ، وبذلك لا يكون للشطرين الا وقع سطحى فاتر على أولئك الطلاب لا يدانى بحال ما يثيران فينا من انفعال .

لذلك ستسترسل فى شرح طويل قد يستغرق ساعة كاملة ، تبدأه بأن ترسم لهم نخلة عالية أو تطلعهم على صورة لها فى كتاب . وتحاول أن

تفتح ذوقهم الى جمالها المتميز ورشاقتها الخاصة بجذعها العالى الذى يرتفع فى زهو وخيلاء الى عنان السماء ، حتى اذا بلغ أقصى ارتفاعه بدأ يتفرع الى فروعه ويحمل ثماره .

ثم تشرح لهم كيف تنضم النخلات احداها الى الأخرى لتكون واحة نخيل فاتنة الجمال . وكيف تزداد الواحة فتنة حين تقرنها بما يحيط بها من صحراء عارية مجدبة جرداء .

ثم تلفتهم الى ثمرها الحلو الشهى المتعدد الأنواع والألوان والطعوم ، وتلفتهم بعد ذلك الى قيمته الغذائية الكبيرة ، وربما تستعين هنا ببعض الحقائق العلمية . وتعرفهم بأن هذا الثمر هو الغذاء الأساسى أو الوحيد لكثيرين من الناس فى بقاع مختلفة من بلداننا العربية ، وان امتلاك النخيل هو مصدر ثروة هؤلاء الناس . ومن هنا تحاول أن تقرّب الى طلابك كيف يمتزج التقدير الجمالى بالمنفعة المادية فى شعور هؤلاء الناس وعاطفتهم العميقة نحو النخيل . وربما تجد غرضك يزداد اقترابا حين تذكر لهم حالة مسافر أضناه السفر الطويل فى الصحراء بحرها المضطرم وظمأها واجدابها ، حتى اذا بلغ واحة نخيل متفردة فى وسط هذه الطبيعة البخيلة القاسية فرح أقوى الفرح وطعم من بلحها وروى من مائها واحتمى بظلها ووجد فيها ملاذا يريح جسمه ويحيى روحه ويجدد نشاطه .

بعد هذا تلفتهم الى أن هذا الثمر الشهى المحيى صعب تحصيله ، لطول النخلة الباسق وارتفاعها العمودى الشاهق وعدم تفرعها الى شماريخها الا بعد أن يبلغ جذعها أقصى ارتفاعه . فتشرح لهم كيف يتسلقون الجذع على حزوزه الشائكة المدمية للأقدام مستعينين بالحبال ، وكيف لا يحصلون على الثمر الا بعد مشقة وخطر معلقين بين الأرض

والسماء ، وانهم يقعون أحيانا من ذلك العلو الكبير فيصابون بالرضوض والكسور وقد يلقون حتفهم .

والآن تشرح لطلابك الأوربيين أن هذين الشطرين ينطبقان بنوع خاص على أهل القرى النائية فى الصعيد والنوبة ، وتذكر لهم ما يحدث من هجرة الرجال الى القاهرة والاسكندرية وغيرهما من المدن التماسا للرزق . فيغيبون عن أهليهم الشهور الطوال ويخلفون وراءهم النساء والشيوخ والأطفال ويؤدى ذلك الى كثير من فصم العلاقات وتباعد الأحباب والخلان ويتسبب فى كثير من الحزن والحسرة والشوق والحنين .

والآن لكى تزيد الشطرين تجسيما تطبقهما على حالة واحد من أولئك المخلفين يحن الى حبيبه المغترب ويعانى فى بعده ضرام الشوق . أب شيخ أو أم مسنة يتحسر أحدهما على فراق ولده الشاب القوى ، أو زوجة تحن الى زوجها بكل جسمها وروحها وقد طالت بها الوحدة والأشواق . أو أخت تفتقد أخاها الفتى القوى الذى يعزها ويحميها .

وهكذا تكون قد بسطت لطلابك الأجانب هذه الاستدعاءات الكثيرة المشحونة التى تنبعث فى أعماقنا بطريقة ايحائية سريعة حين نسمع الشطرين فيحدثان فينا من الشجى ما يحدثان . (وفى هذه الأثناء ربما تكون أنت أيضا قد ازددت ادراكا لأسرار الايحاء العاطفى فى الشطرين ، وما أكثر ما نزداد نحن المعلمين بصيرة بالشعر حين نحاول أن نعلمه طلابنا) . فتستطيع الآن أن تنبه طلابك الى الجمال الأدائى فيهما وما يحتويان من ايقاع وجرس يتجاوبان فى موسيقية مع انفعالات الشوق والحرقة والحنين والتمزق [1] . وربما تقرأ لهم الشطرين بصوت تقلد فيه

---

(١) الايقاع : الجملة الأولى « أكل البلح حلو » تتوالى فيها المقاطع القصيرة أو الطويلة المقفلة فى سرعة تمثل اللهفة المتعجلة . ثم تأتى =

تغنى الفلاحين أو الصعايدة البسيط فى مواويلهم . ثم تكلفهم بقراءة الشطرين مرارا حتى يستسيغوهما وينفذوا من أدائهما الى أعماق مضمونهما . والآن تشعر انك قد أديت واجبك فى الشرح والتقريب والباقى موكول الى جهدهم الشخصى وقدرتهم الفردية على التخيل والتعاطف والاستجابة والمشاركة .

أما اذا كان كاتب هذه السطور هو المدرس فانه كان يختم هذا كله بتجربة شخصية وقعت له ، لأنه ليس ممن يتحرجون من الاستشهاد بتجاربهم الشخصية ان رأى فى ذلك عونا للمتعلمين على زيادة الفهم والتعاطف وربط الشعر بتجارب الحياة . وذلك حين كان مغتربا فى انجلترا فى سنى الحرب العالمية الثانية وتسلم فى أحد الأيام خطابا أرسلته أمه التى خلفها فى مصر وبدأته بهذين الشطرين دون ديباجة التحية المعهودة . فكان لهما وقع عنيف على نفسه ، اذ بصّراه فجأة بمبلغ حنينها اليه وخوفها عليه مما يبلغها من أخبار الغارات الألمانية الهوجاء وأنباء الطائرات والقنابل والتدمير والموت ...

= القاطع الطويلة المفتوحة المختومة بحروف مد فى « لكين » و « عالى » فتعرقل استمرار السرعة وتمثل قيام العقبات وتمثل أيضا الارتفاع الشاهق للنخل وتسمح للصوت باطالة الترجيع مع العاطفة المضطرمة. وكذلك المقاطع الخمسة الطويلة المفتوحة فى الشطر الثانى فى «داب» و «انكوى» و «ما» و «دارى» . والشطران مبنيان على بحر البسيط ، ولكن أولهما يخرج على هذا البحر ويحدث تنويعا فى الايقاع عند كلمة «لكين» ، وهذا التنويع يزيد من تصوير العقبات التى تحجز الشاعر عن مناه . الجرس : الحاء ان المتتاليتان فى «البلح حلو» تصوران بحة الحلق وحرقته اذ يتوق الى الطعم الحلو الذى حرم عليه ، ثم تضاعف الخاء فى «النخل» والعين فى «عالى» من هذا الأثر . اما الشطر التانى فتكثر فيه حروف الانفجار ، الهمزة أو الجاف والباءات الثلاث والدالات الثلاث ، مصورة شدة تمزق القلب بالشوق المجلجل المكظوم .

اذا كان أولئك الطلاب الأجانب من ذلك البلد المزعوم من شمالى أوروبا يحتاجون الى كل هذا الشرح والتمثيل والاستشهاد قبل أن يبدأوا فى تقدير الشطرين المذكورين حق قدرهما ، فاننا أيضا — نحن العرب المعاصرين — نحتاج الى ما يشبه ذلك الجهد فى دراستنا لتراثنا الشعرى القديم . حقا ان هذا الشعر لا يزال من وجوه كثيرة أقرب الى بيئتنا وأحوالنا والى عقليتنا ومزاجنا ، فنحن أقدر على فهمه وتذوقه . لكننا فى سبيل هذا الفهم والتذوق نحتاج الى جهد فى الدراسة والاطلاع والتفكير والمشاركة والتعاطف والاستجابة ، وخصوصا لأن بالشعر القديم أشياء كثيرة لا تقل غرابتها علينا ، أو لا تقل كثيرا ، عن غرابتها على الأوربيين .

بل أذكر الآن حقيقة لمستها فى سنوات عديدات من التدريس للغربيين ، وان دهش لها القارىء العربى وأنكرها . وهى انهم فى أحيان كثيرة يكونون أسرع الى فهم أدبنا القديم والى التعاطف معه من كثيرين من طلابنا أنفسهم . لأنهم اذ كانت اللغة أجنبية عليهم ، والبيئة وأحوالها تامة الاختلاف عما يعهدون ، فلديهم اتقان أكبر لطرق الدراسة الأدبية ، وقدرة أعمق على الارتداد بخيالهم التاريخى الى عصر قديم ، وفهم أكبر اصابة لرسالة الشعر فى الحياة الانسانية ، وتدريب أطول على التعاطف مع روائع الآداب الكلاسيكية العتيقة . ومنذ أربع سنوات درست لفصل مشترك من فصول الدراسات العالية ، تكون من ثلاثة طلاب غربيين وثلاثة عرب ، وكنا ندرس سير الشعراء والرجاز الأمويين فى كتاب الأغانى . فلم يكن بين الثلاثة العرب الا طالب واحد ضارع الثلاثة الغربيين فى قدرتهم على فهم نصوص الأغانى وتذوقها وادراك مغزاها

فى تصوير أحوال العصر وشخصيات الأدباء والاستجابة الوجدانية الصحيحة لها .

وبهذه الحقيقة المؤسفة أختم هذا الفصل ، راجيا أن يكون لنا فيها عبرة وعظة ، وأن تنبهنا الى مبلغ اهمالنا الشنيع لتراثنا العظيم ، وتقصيرنا فى تدريسه لناشئتنا تدريسا صحيحا ، والى حاجتنا الى اصلاح طرق دراسته وتعليمه ، لا فى المستوى الجامعى فحسب ، بل فى المرحلة التعليمية السابقة له ، لأنها هى المرحلة التى يبدأ فيها تكوين الأذواق وشحذ الملكات وتفتيق البصائر ، ولأن الضرر الذى يوقع بمتعلمينا فى هذه المرحلة يبلغ أحيانا من الفداحة درجة يستعصى علاجها فى التعليم الجامعى .

الفصل السادس

القيم الاجتماعية : الفخر القبلي

حين دعونا قارىء الشعر القديم ، وألححنا فى الدعاء ، أن «يشغل» خياله أقوى تشغيل ممكن ، وأن يستجيب للنص بكل كيانه ووجدانه ، لم نكن نعنى مجرد الاطلاق للخيال الجامح غير المستند على الحقائق الموضوعية المتعددة التى تحيط بالانتاج الفنى وتؤثر فيه . والا كان هذا التخيل مجرد تخريف وهجس ، يتوهم فى النص ما كان مستحيلا أن يوجد فيه ، وينسب الى الشاعر ما كان مستحيلا أن يقصده أو يعنيه ، لخروجه على امكانيات بيئته ومجتمعه ، المادية أو الثقافية .

فلندرك ان الشاعر ، مهما يكن من عبقريته وأصالته وتفرده ، يتأثر فى التكوين النهائى لطبيعته الفنية بأحوال الجنس والبيئة والعصر التى عاش فيها ، من سياسية ومعاشية ، مادية وفكرية . قد يكون هذا التأثر واضحا جليا ، وقد يكون مستترا خفيا ، لكنه دائما موجود ، وعلينا فى كل حال أن نتبينه ونستجليه ونتعرف الحدود التى فرضها على الشاعر قبل أن نفهم انتاجه الفهم المصيب ، ونقدره التقدير الصحيح . وقد رأى القارىء فى فصولنا الماضية اننا فى محاولتنا الوصول الى الاستجابة العاطفية والتذوق الجمالى لم نستطع هذا الا بعد أن وضعنا النص فى بيئته وعصره ، وربطناه بأحوال قومه المادية والفكرية والعاطفية ، فحاولنا أن ننظر فيه بعيونهم ، وأن نستمع اليه بآذانهم ، وأن نرى فيه

صدى تجاربهم المعينة المحددة فى مكانهم وزمانهم ، وما كانوا يشهدون حولهم فى الطبيعة من مشاهد ، ويلون فى نمط معيشتهم من أحداث ، صاغتها وحددتها المرحلة التطورية المعينة التى بلغوها فى حياتهم الاجتماعية . بعد هذا ، لا قبله ، استطعنا أن نستخلص القيمة الباقية لانتاجهم الشعرى ، وأن نتلمس فيه جوامع الانسانية الشاملة التى تجمع بيننا وبينهم على اختلاف الأزمان والعقول والأوضاع .

وسنأتى الآن الى موضوع يقتضينا أن نضع تركيزنا ، لا على الاستجابة العاطفية والتذوق الجمالى ، بل على الفهم التاريخى والدراسة الاجتماعية ، فيكون هذا الموضوع مجالا طيبا نبرز فيه ما يسمى بالمنهج التاريخى الاجتماعى فى دراسة الأدب ، وهو الذى يعطى أكبر اهتمامه ، لا الى المتعة الفنية فى النص الأدبى ، بل الى أهميته كمرآة تعكس لنا أحوال مكانه وزمانه ، وسجل حى نابض نستقرى فيه دقائق الظروف المعاشية التى أنتج فيها ، والتى خضعت لشتى عوامل البيئة المادية والثقافية .

حقا اننا ينبغى علينا ألا ننسى أن الأديب نفسه لم ينتج أدبه بقصد التسجيل التاريخى ، بل أنتجه فى المحل الأول لينفس عن حاجته العاطفية والجمالية التى ثارت به وهزت وجدانه . لكن الانتاج الأدبى برغم هذا له أهميته التاريخية الكبيرة ، التى تبلغ فى بعض الأحيان درجة تزيد على جميع الوثائق التاريخية الأخرى . فالقصيدة الشعرية الواحدة ربما تمكنك من الدخول فى عصرها وفهم الأحوال التى وجدت فى مكانها وزمانها بكيفية أكبر دقة وحيوية ومباشرة مما تستطيع أن تحصل عليه من قراءة عدد من الكتب والبحوث العلمية والتاريخية التى وضعت فى دراسة ذلك العصر . وليس عليك اذا أردت أن تتأكد من صحة هذا

الادعاء الا أن تدرس نقائض الفرزدق وجرير ثم تقارن ما تحصل عليه منها من الفهم الشخصى العميق الحى لأحوال عصرها بما تستطيع أن تحصله من دراسة شتى الكتب والرسالات التى ألفت عن هذا العصر باللغة العربية أو اللغات الأوروبية .

بل يحدث أحيانا ان القيمة التاريخية للانتاج الأدبى تفوق ما تبقى له من قيمة فنية خالصة . فالأحوال والأذواق قد يبلغ من اختلافها بين عصر الأديب وعصرنا أننا لا نستطيع أن نجد فى انتاجه لذة فنية كبيرة مهما نبذل من جهد التخيل والاستجابة والمشاركة . ولكن تبقى للانتاج قيمته الجليلة التى نجد فيها بعض العوض ، وهذا ما نجده اذا درسنا النقائض ، وما سنجده الآن حين نستمر مع الحادرة فى قصيدته العينية التى بدأنا دراستها فى فصلنا الماضى ، فننتقل معه من نسيبه الرائع المطرب الذى رأينا مدى ارضائه العاطفى وامتاعه الجمالى ، الى فن جديد ربما لا نجد فيه ارضاء أو امتاعا كبيرا ، هو الفخر القبلى .

فالحادرة ، بعد أبياته الثمانية التى قرأناها فى النسيب ، ينتقل فجأة الى الفخر بقبيلته فى الأبيات السبعة التالية :

٩ — أسُمَىَّ ويحكِ اهل سمعتِ بغَدْرةٍ	رُفع اللواء لنا بها فى مجمع
١٠ — إنا نَعِفّ فلا نُريب حليفنا	ونكفّ شُحّ نفوسِنا فى المَطْمَع
١١ — ونَقِى بآمنِ مالِنا أحسابَنا	ونُجِرُّ فى الهيجا الرماحَ وندّعى
١٢ — ونخوض غمرة كلِّ يوم كريهة	تُرْدى النفوسَ وغُنْمُها للأشجع
١٣ — ونُقيم فى دار الحِفاظ بيوتَنا	زمناً ويظعَن غيرُنا للأمرع
١٤ — ومحلِّ مَجْدٍ لا يُسَرِّح أهلُه	يومَ الإقامةِ والحُلولِ لمرتع
١٥ — بسبيلِ ثَغْرٍ لا يسرّح أهله	سَقِمٍ يُشار لِقاءه بالإصْبَع

لا شك فى أن هذه الأبيات لا تزال تتسم بما اتسمت به أبيات النسيب السابقة لها من رشاقة الأسلوب ، وحلاوة التنغيم ، فتدل بذلك على انها صدرت من نفس المنتج الذى لا نخطىء طابعه الخاص ، من عذوبة تسيل كالماء الجارى ، ونغم يتوالى فى موسيقية متآلفة لا نشعر فى خلالها بنبو صوت أو نفور مقطع . أما من حيث المضمون الذى يحتويه هذا الطابع الرشيق ، فربما لا نجد للأبيات امتاعا كبيرا ، على الأقل اذا قارناها بأبيات النسيب الزاخرة التى سبقتها ، لهذا يقتصر تأثيرها فينا على التأثير السطحى .

لكن يجب هنا أن نتحرج فى اصدار حكمنا الشخصى ، فلعلنا متأثرون بذوقنا الحديث الذى لا يرى فى فن الفخر ذاته جمالا كبيرا ، والذى قد يفضل التعبير الشخصى عن عواطف الفرد الذاتية على التعبير الجماعى عن قضايا الجماعة ومثلها . ربما يكون السبب اذن هو عجزنا عن أن نتقبل هذه الأبيات كما تقبلها سامعوها القدامى ، مهما نبذل من محاولة ، وما يدرينا لعل أولئك السامعين القدامى كانوا يفعلون العكس تماما ، فيطربون لهذا الفخر الجماعى أكثر مما طربوا لأبيات الحب الشخصى التى سبقتها .

والذى يقلل من اعجابنا بهذه الأبيات هو ما ترغمنا عليه من الانتقال المفاجىء من فن الى فن آخر لا تراه أذواقنا منسجما معه . فما أبعد البون فى نظرنا بين الحب الفردى والفخر الجماعى ، وبين ما مضى من ألم الفراق وحسرة الوداع ولواعج الحب ومفاتن الحبيبة ، وما سيلى من زهو عريض بمحامد القبيلة التى ينتمى اليها الشاعر . ما أجفى هذا الانتقال من أنين الشكوى وتباريح الوجد ، الى رنة الانتصار والتيه والاستعلاء .

ثم ان الطريقة التى يستعملها الشاعر للربط بين الموضوعين ، بتوجيه الخطاب فى موضوعه الجديد الى نفس المحبوبة التى نسب بها ، وشكا آلام الحب والفراق اليها ، قائلا : أسمى ويحك ! ، ربما تبدو لنا غاية فى السذاجة . وهذا كله يؤدى بنا فى النهاية الى اصدار حكمنا الذى نصدره كثيرا على شعرنا القديم ، وهو خلو القصيدة من الوحدة الفنية كما نفهمها فى العصر الحديث .

لكن هنا أيضا يجب أن نتحرج وألا نسرف فى تطبيق ذوقنا الحديث بمقتضياته الفنية الجديدة على الشعر القديم ، وأن نضاعف من جهدنا فى النظر الى هذا الشعر بعيون أهله والاستماع اليه بآذانهم وتقبله بأذواقهم . ربما يحق لنا أن نطالب شعراءنا المحدثين بالوحدة الفنية فى القصيدة ، ولكن لا شك أن القدامى لم يجدوا فى هذا الخلط بين الموضوعات شيئا تنفر منه أذواقهم . وهذا موضوع سنحققه فى فصل قادم . ولا شك أبدا — مهما يكن الأمر — فى أن أبيات الفخر القبلى هذه لا تقل فى صدقها واخلاصها عن أبيات النسيب الماضية .

نلمس دلائل هذا الاخلاص والصدق ونسمعها فى أسلوب الشاعر ونبرة عباراته وأصداء موسيقيته التى لا يزال فى وسعنا التقاطها ، فترغمنا على التسليم باخلاصه وصدقه وان لم نستجب استجابة قوية الى شعره . كما يحدث لنا حين نسمع خطيبا يدافع بحرارة عن قضية لا نؤمن بها أو لا نكترث بها ولا تثير منا اهتماما ، فنرفض قضيته أو نظل أمامها فاترين ولكن نسلم له هو بالصدق التام فى الايمان بها وباخلاص الدوافع التى تدفعه الى بسطها وتأييدها والدعوة اليها .

أما الطبيعة الجماعية لهذه الأبيات فواضحة تمام الوضوح . تتجلى

فى تحدثه فيها جميعا بصيغة الجمع وعدم استعماله صيغة المفرد مرة واحدة . فجميع ضمائره ضمائر الجمع : انّا . حليفنا . نفوسنا . مالنا . احسابنا . بيوتنا . غيرنا . وأفعاله يستتر فيها ضمير جمع : نعف . نريب . نكف . نقى . نجر . ندعى . نخوض . نقيم .

واضح اذن أن الحادرة حين نظم هذه الأبيات قد ذاب كيانه الفردى فى الكيان الجماعى لقبيلته . هذا صحيح وبه نسلم ، لكن ما مغزاه ؟ هل مغزاه انه ينظم شعورا لم يشعر هو به ، أو انه متجه فى المحل الأول الى ارضاء قبيلته واسماعها ما تحب أن تسمع ؟ بل هو لا يزال دافعه الأول أن ينفس عن شعور مخلص يجده فى صميم نفسه ، ويضطرب به كل كيانه ، فان جئنا بعد أن ينتهى من تعبيره فاستكشفنا ان هـذا الشعور فى حقيقته هو شعور الجماعة ، وأن كيانه قد ذاب فى كيان القبيلة ، فلنحذر من أن نقع فى الخطأ الذى يقع فيه كثيرون فيظنون ان الشاعر كان مجرد أداة لرأى الجماعة ، ويقرنونه بالأديب أو الفنان فى دولية شمولية حديثة ، تملى عليه الدولة ما ينبغى أن يقول وتحدد له مضمونه وقالبه معا .

لم يكن الشاعر الجاهلى من هذا النوع . فلنتذكر انه لا ينظم فخره القبلى لمجرد انه الرأى السائد فى مجتمعه ، لا ولا لأنه رأى ان « واجبه » هو أن يروّج لآراء جماعته ويقوم بالدعاية لها ، بل لأنه هو أحس احساسا عنيفا قاهرا بهذه العاطفة ، فاجتاز مرحلة ذاتية اضطرمت فيها نفسه واتقد وجدانه بها . وهو حين نظم فخره القبلى لم يكن دافعه المباشر الا أن ينفس عن هذا الانفعال الذى غلب على مشاعره ، من حب ملتهب لقبيلته وفخر مجلجل بمآثرها وسعادة مجنحة بانتمائه اليهـا

وبعض قوى لأعدائها واحتقار ذريع لهم . وهذه مسألة درسناها فى مجال آخر [1] وانتهينا من دراستها الى تأييد رأينا فى أن كل العواطف التى يعبر عنها الأدب الصادق هى عواطف شخصية . وأقمنا على هـذا الرأى رفضنا للذين يغالون فى تفسيرهم لالتزام الأدب فيريدون من الأدباء أن يكرسوا انتاجهم لخدمة القضايا الجماعية دون ما نظر الى مدى اقتناعهم بها أو اضطرامهم بضرامها . وهؤلاء المغالون قد قلوا كثيرا عددا وجلبة فى أيامنا هذه لحسن الحظ عما كانوا حين نشرنا رأينا المذكور منذ سبع سنوات .

على هذا الأساس ندرس هذه الأبيات بيتا بيتا بشىء من التفصيل التاريخى والاجتماعى ، مناقشين الشروح القديمة لها ، فان بعض تلك الشروح لاتقنعنا . وربما يستغرب القارىء الحديث من ناقد فى هذا العصر المتأخر الذى يفصله عن ذلك الشعر ما يزيد على ألف وثلاثمائة سنة ، أن يجرؤ على معارضة شراح كانوا أقرب الى ذلك الشعر زمانا ومكانا . لكن هناك حقيقتين جديرتين بأن تخففا من ذلك الاستغراب .

أما الحقيقة الأولى فهى ان أولئك الشراح القدماء لم يكونوا تامى القرب من عصر الشاعر ، فانهم هم أيضا يفصلهم عنه ثلاثمائة أو أربعمائة من السنين (أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنبارى ، شارح المفضليات الأكبر ، توفى سنة ٣٠٥) ربما تقول ان ثلاثمائة أو أربعمائة لا تزال أقل من ألف وثلاثمائة ، ولكن هناك مدى من الاقتراب اذا جاوزته لم يهم كثيرا هل جاوزته بميل أو بخمسة . ولا شك ان أحوال

---

(١) « عنصر الصدق فى الأدب » ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٧٨ - ٨٣ .

الشراح فى صميم العصر العباسى كانت مختلفة من معظم الوجوه ، سياسية ومعاشية ، مادية وثقافية ، دينية وأخلاقية وجمالية ، عن أحوال شعراء الجاهلية .

وأما الحقيقة الثانية فهى اننا فى عصرنا هذا قد يكون لدينا مما يعوضنا عن هذا البعد السحيق مالم يكن متوفرا لأولئك الشراح ، من امكانيات الدراسة وأدوات النقد التى تعين على التأمل المنهجى المنظم ، واتقان البحث التاريخى الذى يقوم من ناحية على التجرد من الهوى والاغراض ، ويقوم من ناحية أخرى على القدرة المشحوذة على التخيل لعصر قديم والتعاطف معه والدخول العميق فى عالمه الخاص . فلننظر اذن فى أبيات الحادرة .

٩ ـ أسمىّ ويحك ! هل سمعت بغدرة رفع اللواء لنـــا بها فى مجمع

قلنا ان بدأه فنه الثانى بتوجيه الخطاب الى نفس الحبيبة التى دار عليها فنه الأول يبدو لنا ربطا ساذجا لا يلغى ما نحس به من تنافر وعدم انسجام بين الفنين ، لكننا ربما نفضل هذا الربط الساذج نفسه على التكلف المسرف الذى لجأ اليه كثير من الشعراء فيما بعد فى ربطهم بين متعدد موضوعات القصيدة . أضف الى هـــذا ان توجيهه فخره الى محبوبته لا يخلو فى ذاته من لطف ورعاية ، فهو يدل على انه يعتقد ان المرأة مخلوق يستحق أن يتخذ ندا يوجه اليه الحديث فى غير الشئون الغرامية ، فى الشئون العامة التى تتعلق بمشاكل القبيلة ومطامحها .

وشعراء الجاهلية كثيرا ما يوجهون فخرهم القبلى ، وفخرهم الشخصى أيضا ، الى محبوباتهم ، وكثيرا ما يتلو هذا الفخر حديثهم عن رحيـــل المحبوبة وقطعها حبال المودة ، كما ترى اذا رجعت الى معلقتى عنترة

ولبيد مثلا . وهم فى هذا الخطاب يزعمون ان المرأة لم تكن تعرف هذا الذى سينبئونها به ، وهذا ان دل من ناحية على ان المرأة كانت بمعزل عن شئون الرجال وما يتحادثون به ويتجادلون فيه فى أنديتهم وأسواقهم ، فهو يدل من ناحية أخرى على أن بعضهم على الأقل كانوا يتوقون الى أن يشركوا المرأة فى شواغلهم الرجالية العريضة . وهذا يحدونا الى أن ندخل تعديلا على الصورة الشائعة التى تجعل المرأة للجاهليين مجرد أداة للمتعة الجنسية . ولا شك ان ما وصل إليه هؤلاء الشعراء من حديث الى المرأة فى مشكلاتهم العامة واشراك لها فى أفكارهم الواسعة هى مرحلة يقف دونها كثيرون من أهل البوادى والقرى فى عصرنا هذا نفسه ، هؤلاء الذين يعدون عارا وانتقاصا من الرجولة أن يحادثوا المرأة فى شيء مهم ، بل هؤلاء الذين لا يمارسون معها المتعة الجنسية نفسها الا فى صمت يشبه صمت الحيوان ثم ينصرفون عنها بعدها دون كلمة واحدة . فان استغرب بعض قرائنا دعوانا هذه فليس هذا الا لعدم معرفتهم بحقيقة الأحوال والتقاليد فى أركان متعددة من مجتمعنا المعاصر . أضف الى هذا كله انه ان يكن من الشعر الجاهلى ما تحدث عن المرأة حديثا جنسيا غليظا واتخذها مجرد أداة للمتعة الحيوانية ، فان منه أيضا ما خاطب المرأة خطابا رقيقا وارتفع بحبه لها على مستوى الشهوة البدنية الجافية الى مستوى المناجاة الوجدانية الرفيعة . .

فاذا عدنا الى خطاب الحادرة « أسمى ويحك » زاد من قدرتنا على سماع لهجة الرفق والحنان فيه أن نلاحظ حلاوة الترخيم فى ندائه لها اذ حذف تاء التأنيث من اسمها ، وأن ندرك ان قوله « ويحك » لم تكن له اللهجة الحادة أو الخشنة التى يتخيلها الكثيرون منا اذ يخطئون فهم

هذا التعبير ويخطئون استعماله الصحيح . فويحك لم تكن تساوى ويلك كما يستعملها الآن كثيرون ، وكما قرأنا قول أحدهم : ويحك أيها المجرم ! ، بل كانت تناقضها تماما . فقد كانت « ويح » كلمة رحمة و « ويل » كلمة عذاب . فويحك أو ويح لك لم تكن تزيد على أن تكون صيحة تنبيه رقيقة من صديق الى صديق ، فان تضمنت شيئا من اللوم فهو عتاب رقيق يترقرق حنانا كما نخاطب الآن حبيبا أو صديقا فى رقة قائلين : اخص عليك ! فليحاول القارىء الحديث أن يسمع فيها رقة الحنان التى وصفناها .

أما قوله فى الشطر الثانى « رفع اللواء لنا بها فى مجمع » فقد أخذه بعض الشراح القدماء على انه حقيقة لا مجاز . فقالوا « وكانوا فى الجاهلية اذا غدر الرجل رفعوا له بسوق عكاظ لواء ليعرّفوه الناس » . وأضافوا ان لكل غادر لواء . لكن هذا الفهم لا نجد عليه دليلا فى مراجع التاريخ والأدب التى تسجل أخبارهم المفصلة ، ويبدو لنا صعب التصديق اذا أجدنا فهم أحوالهم فى ذلك العصر ، فهو يبدو لنا مجرد خطأ فى فهم هذا الشطر للحادرة . لذلك نرجح قول الشراح الآخرين الذين فهموه على انه تعبير مجازى محض ، فقالوا « والغادر كأنما رفع له بغدره لواء نصب له فى الناس ليعرفوه به » ، واستشهدوا لهذا بقول زهير :

وتُوقَدْ نارُكم شَرراً ويُرفع　　لـكم فى كل مَجْمَعةٍ لِواء

فاذا عدنا الى هذا البيت فى ديوان زهير وشرحه القديم (وهو البيت الأخير من همزيته « عفا من آل فاطمة الجواء ») ازداد يقيننا من أن هذا التعبير فى كلا بيتى الحادرة وزهير مجاز محض . لأن التعبير

الذى يسبقه فى بيت زهير « توقد ناركم شررا » هو أيضا مجرد مجاز معناه كما يقول الشارح القديم : « يظهر أمركم وينتشر خبركم . وقوله شررا أى ليست بنار حطب انما هى نار شهرة يطير لها شرر فى الناس ، وضرب الشرر مثلا لما ينتشر عنهم ويشهر من أمرهم . والنار يضرب بها المثل فى الشهرة » . وهنا استشهد الشرح القديم لديوان زهير ببيت للأعشى ثم استمر يقول : « ويرفع لكم فى كل مجمعة لواء » هذا أيضا مثل ، أى يظهر أمركم فى المحافل ويشهر غدركم . وجاء فى الحديث : « لكل غادر لواء يوم القيامة » .

وهكذا يعطى شرح ديوان زهير بقية القول الذى بتره شرح المفضليات ، فاذا به حديث عما سيحدث يوم القيامة لا اخبار بما كان يحدث فى أيام الجاهلية . وقد كنا نرجو أن يتدبر هذا الأستاذان الفاضلان شاكر وهارون فى طبعتهما للمفضليات التى نشرتها دار المعارف قبل أن يسرعا فى تلخيصهما للشرح القديم الى تقرير المعنى الحقيقى دون اشارة الى احتمال المجاز .

أما افتخار الحادرة فى هذا البيت بأن قبيلته لا يصدر منها غدر ، فسنرى رأينا فيه بعد ، ولكن ننظر قبل هذا فى بيته التالى الذى يتم هذا المعنى :

١٠ ــ إنّا نعفّ فلا نُريب حليفنا ونكفّ شحّ نفوسنا فى المطمع

يقال رابنى الشىء ريبا اذا تيقنت منه بالريبة ، وأرابنى اذا كنت فيه شاكا . ومعنى هذا ان أراب تدل على التشكك الخفيف ، وراب تدل على الشك القوى الذى يكاد يبلغ مرتبة اليقين . ومن هذا ندرك ان فخر الحادرة يكون أقوى اذا قرأنا « نريب » بضم الراء لا بفتحها ،

لأنه يكون نفيا لمجرد أحداث الشك فى نفس الحليف . وهو فى هـذا الشطر الأول يتم معناه الذى بدأه فى بيته الماضى ، فيقول ان قبيلته لا يصدر عنها غدر ، ليس هذا فحسب بل لا يصدر عنها أهون سلوك يثير مجرد التشكك فى نفوس حلفائها . أما الشطر الثانى ففسره بعض الشراح على أن الشح هو البخل ، وقالوا ان معناه نمنع أنفسنا من البخل عند طمع الطامع فى معروفنا . وبهذا حولوا مجرى الفخر من افتخار بالوفاء الى افتخار بالكرم . لكننا لا نقبل هذا الشرح ، ونراه عجزا تاما عن فهم السياق الذى فيه الشاعر . فقوله « فى المطمع » لا يعنى طمع الآخرين فى معروفنا ، بل يعنى طمعنا نحن فى الحليف . فالشاعر لا يزال فى معرض الفخر بوفائهم لحليفهم وعدم غدرهم به . والشح على شرحنا هذا هو الجشع . ونجد لهذا المعنى ما يعززه فى شرح آخر قديم : « ان افتقرنا لم نأكل حلفاءنا وجيراننا ، أى لا تشح نفوسنا فتحملنا على أكلهم ان أضقنا ، بل نعف عن ذلك ونتكرم ولا نجعل أموالهم وقاية لأموالنا » . لكننا لا نوافق على قول هذا الشرح « ان افتقرنا » وقوله « ان أضقنا » . بل نرى ان المعنى هو : ان أصاب حليفنا ضعف وأمكنتنا منه الفرصة وضمنّا أن نعتدى عليه ونسلبه ماله دون أن يستطيع لنا دفعا أو منا انتقاما فاننا مع ذلك لا نفعل ولا نغدر بحلفنا معه . بل نكفه ما يثور فى نفوسنا من الطمع فيه ونؤثر أن نحتفظ بوفائنا وأن نبر بذممنا ، فلا نغدر به بل لا يصدر من سلوكنا العملى أقلّ بادرة على رغبة الغدر ، وذلك لأننا نقمع هذه الرغبة قمعا شديدا . وبهذا يكون هذا الشاعر الجاهلى يعترف اعترافا جميلا بثورة الطمع ورغبة الاعتداء فى نفوسهم البشرية المعرضة للاغراء القوى (وقد كان طروء الضعف على الحليف اغراء قويا استجاب له كثيرون منهم ، كما سنشرح بعد قليل) ، لكنه يعتز بأن قومه يكبحون هذه الرغبة كبحا شديدا .

وبعـد ، فقد رأينا أول صفة يفخر بها الحادرة لقومه لم تكن الشجاعة ، ولا الكرم ، ولا شيئا آخر غير الوفاء وعدم الغدر بالأحلاف . فما رأينا فى هذا ، وعلام يدل فخره هذا من صفات العـرب القدماء وأحوالهم فى ذلك العصر الجاهلى ؟

هذا سؤال صعب يتعلق بمشكلة دقيقة هى : كيف نفهم فخر الشعراء بصفات معينة فيهم أو فى قبائلهم ، وكيف نفسر دلالة هذا الفخر ؟ هل نستدل به على شيوع هذه المحامد وثبوتها للعرب الجاهليين جميعا ؟

هذا ما يفعله من يأخذون دلالة الكلام مأخذا سطحيا ، فيسرعون بأن يقولوا : كان العـرب فى جاهليتهم ثابتى الوفاء ، بارين بعهودهم وذممهم ، يربأون بأنفسهم أن يغدروا بحلفائهم ، فاذا وعد أحدهم وعدا أوفى به وأوفت معه قبيلته ، يعظمون الأحلاف فلا ينقضونها مهما يقاسوا بسببها من حروب ، بدليل قول الشاعر : أسمى ويحك هل سمعت بغدرة ... انا نعف فلا نريب حليفنا ...

وهكذا يمضى هؤلاء فى رسم صـورة مبالغة للعرب الجاهليين ، يثبتون لهم فيها كل الفضائل ، وينفون عنهم جميع الرذائل ، ويجعلونهم آية منقطعة النظير بين أجناس البشرية وشعوبها جميعا . فعلى نفس القياس يثبتون لهم الكرم ، والشجاعة ، والنجدة ، والمروءة ، والتعفف ، وغيرها من الخصال الحميدة ؛ وينفون عنهم أضدادها ، مستشهدين بأقوال الشعراء الذين افتخروا بهذه المحامد ونفوا أضدادها عن أنفسهم أو قبائلهم .

والحقيقة البسيطة التى يغفلها هؤلاء السذج هى ان هذه الأشعار التى يستشهدون بها ، لو انتبهوا اليها وأحسنوا فهمها وتعمقوا دلالتها ،

تشهد هى نفسها بأن العرب الجاهليين كان منهم الغادرون ، وكان منهم الجبناء ، وكان منهم البخلاء ، وكان منهم المتهربون من اغاثة الملهوف ، والجشعون الذين لا يعرفون تعففا ، والا لم يكن داع لفخر الشاعر ما دامت تلك الفضائل صفات مشتركة للجميع وما دامت أضدادها لا تقع أبدا من أفراد آخرين أو قبائل أخرى . وهل كان الحادرة يفخر مثلا بأن قومه ليسوا من أكلة لحوم البشر ؟ بل كان العرب جميعا قد تجاوزوا من قديم هذه المرحلة البدائية ، التى ظلت عليها أجناس وجماعات أخرى فى آسيا وأفريقيا بعد ذلك التاريخ بمئات السنين ، فلم يعد مسوّغ لأن تفخر احدى القبائل العربية بأنها لا تأكل لحوم الآدميين .

فبيتا الحادرة ان دلا على أن قبيلته لا يحدث منها غدر بالحلفاء ، فهما يدلان أيضا ، دلالة عكسية لا محيد عنها ، على ان بعض القبائل الأخرى يحدث منها الغدر ويشتهر أمره . بل قد رأيت كيف اعترف الحـادرة بصدقه الرائع انهم هم أنفسهم يثور بهم الطمع فى حليفهم فيحتاجون الى أن يكفوه .

وأما أعداء العرب فيتطرفون فى الناحية المضادة ، ويرسمون لهم صورة تامة الحلكة ، ينسبون فيها اليهم الغدر الدائم وانعدام الوفاء ، ويجعلونهم لا شىء أكثر من لصوص وقطاع طرق لا يؤمن جانبهم أبدا . ويستشهدون لهذا بكثرة حوادث الاعتداء والاغارة والسلب والنهب بين قبائلهم ، وخصوصا قبل الاسلام . لكنهم لا يقصرون اداتنهم عـلى العرب الجاهليين يصورونهم كما يشاءون ، بل يزيدون فيدعون ان الغدر طبع أساسى فى العربى يلزمه دائما ولا يمكن تجرده منه . وهذه هى الصورة الشائعة عن العرب فى كثير من الكتب والمقالات الغربية التى وضعت ولا تزال توضع فى دراسة تاريخ العرب وأحوالهم .

والذى ينساه هؤلاء المتعصبون على العرب هو أن ينظروا فى طبيعة العصر وأحوال البيئة ومرحلة الاجتماع . وأن يتأملوا فى نظرة الجاهليين أنفسهم الى حوادث الاعتداء التى يستشهدون بها ، وما تواضعوا عليه وقبلوه بشأنها . فالعرب قبل الاسلام كانوا يعدونها أمورا طبيعية وأعمالا مشروعة ، لأن مجتمعهم الذى ارتكز على وحدة القبيلة ولم يعرف وحدة غيرها فى صحرائهم المجـدبة القاسية ، كان قائما على تنافس القبائل وتصارعها فى الحصول على موارد الرزق القليلة المتناثرة ، كما كانت أمم العالم الى عهد قريب تظن مثل هذا التنافس والتصارع أمرا مشروعا بين الأمم لا يثير منها استنكارا أو ادانة . فكل قبيلة كانت تتوقع من القبائل الأخرى أن تغير عليها وتسلبها ما تملك ان استطاعت ، وكانت تنتظر هذا الهجوم وتستعد له وتسعى لصده بكل ما يسعها جهدها ، فاذا نجحت فى الاحتفاظ بمالها كان هذا هو البرهان الوحيد على حقها فى امتلاكه ، والا فلا .

لم تكن القبائل اذن تنظر الى هذه الغارات المتكررة على انها خيانة أو غدر يستثير الذم والانكار ، اللهم الا فى حالة واحدة ، هى أن يكون هناك حلف أو ولاء بين القبيلة الغازية والقبيلة المغزوة . والحلف يكون بين قبيلتين متكافئتى القوة تجدان من مصلحتهما المشتركة أن تتعاهدا على كف اعتداء احداهما على الأخرى أو على التشارك فى ماء ومرعى أو فى تأمين طرق القوافل المارة بأرضيهما . والولاء يكون بين قبيلة قوية وقبيلة ضعيفة تحتمى بها .

فالهجـوم فى ذاته لم يكن العـرب الجاهليون يعدونه غدرا ، بل لم يكونوا يعدونه سرقة ، الا اذا حدث من قبيلة على قبيلة يجمعها بها حلف أو ولاء . والحلف فى الأصل هو القسم ، والحلف والحليف

هو الصديق يحلف لصديقه ألا يغدر به ، كما تخبرنا معاجم اللغة . والولاء من ان الولى يتولى أمر مولاه ويتكفل بنصره وحمايته . ومن هذا تزداد فهما لمعنى الفخر فى بيتى الحادرة ، ولماذا يخص « الحليف » بالذكر فى ثانيهما . ومن يتجاوز هذا المفهوم فى الحكم على غارات القبائل قبل الاسلام ، فيعد كل غارة تحدث غدرا ، يتجاوز حد الانصاف الواجب فى كل دراسة تاريخية يجب أن تراعى أحوال العصر وقيم المجتمع حتى لا تسقط فى التشويه التاريخى الذى يدل على افتقار صاحبه من الحاسة التاريخية .

ليس معنى هذا اننا بالضرورة نوافق كل مجتمع على جميع قيمه ما دام هو يقبلها ويرتضيها ، ولا معناه اننا نتنازل عن حقنا فى الحكم على المرحلة الأخلاقية المعينة التى بلغها مجتمع ما بمعايير تستقريها من تطور الضمير الأخلاقى عبر التاريخ الانسانى . فنحن مثلا نسلم بأن الجاهليين كانوا فى معظمهم على مستوى أقرب الى البدائية فى كثير من نواحى سلوكهم الشائع . انما الذى نعيبه هو الاسراف المتنطع فى ادانة قوم بمطالبتهم بدرجة لم تكن ظروفهم المكانية والزمانية ، المادية والثقافية ، تسمح لهم بأن يبلغوها . هذا العمل لا يقل فسادا وسخفا عن ادانة الطفل لأنه لم يبلغ من القوة البدنية أو التفتح العقلى أو التمييز الأخلاقى ما بلغه الكبار .

هذا عن العرب الجاهليين . أما حين جاء الاسلام فقد تغير الوضع ، وصار من حقنا أن نأخذ على القبائل استمرارها فى التعادى والتغازى . فقد جاءهم دين رفيع لا يحرم عليهم الغدر بين الحلفاء والموالى فحسب ، بل يحرم عليهم مجرد هذا التصارع القبلى ، ويدعوهم الى أن يحلوا بينهم السلام والتآخى والوحدة ، ويضم شملهم جميعا فى أمة متحدة ،

فينقلهم بذلك من طور أخلاقى الى طور لا شك فى انه أعلى منه وأكثر تقدما .

فاذا لزمنا هذا الاتزان التاريخى الواجب وعدنا الى العرب قبل الاسلام ، لنناقش مسألة الوفاء والغدر بينهم ، قلنا انهم بلا شك كانت تكثر بينهم حوادث الغدر ، أى اعتداء القبيلة على حليفها أو مولاها ، هذا ما نسلم به ولا ننكره ، لكنهم كانوا فى أواخر العصر الجاهلى يذمون هذا الغدر ويستشنعونه ، وبدأت القبائل الكبيرة على الأقل تعده عارا كبيرا ينبغى أن تتبرأ منه .

وهذه هى المرحلة الأخلاقية التى يدل عليها هذان البيتان للحادرة . فهما من ناحية يثبتان وقوع الغدر من بعض القبائل ، ومن ناحية أخرى يثبتان تعالى بعض القبائل عليه . فاذا أردنا أن نزداد تقديرا لهذه المرحلة المتوسطة بين بين ، فلنلجأ الى شعراء آخرين ، ولنقرأ فى حماسة أبى تمام قول أحدهم (المقطوعة رقم ١٤٩ من باب الحماسة) :

قتلوا ابن اختهمو وجار بيوتهم من حَيْنهم وسفاهةِ الألباب
غدرت جَذِيمةُ غيرأنى لم أكن أبداً لأُولِفَ غَدرةً أثوابى
وإذا فعلتم ذلكم لم تتركوا أحدا يذُبُّ لكم عن الأحساب

وقول الآخر (المقطوعة رقم ١٧١ من نفس الباب) :

ونحن الذين لا يروِّع جارُنا وبعضهمو للغدر صُمٌّ مسامعُه

وقول الآخر (المقطوعة رقم ١٤ من باب الهجاء) :

لقد كان فيكم لو وفيتم لجاركم لِحىً ورقابٌ عَرْدةٌ ومناخِرُ

أى لأثبتم بذلك انكم رجال حقا لا صبيان ، رجال ذوو لحى

وذوو رقاب صلبة شديدة وذوو حمية . وقول الآخر (المقطوعة رقم ٢٣ من باب الهجاء) :

غدرتَ بأمر كنت أنت دعوتَنا إليه وبئس الشيمةُ الغدرُ بالعهد
وقد يَترك الغدرَ الفتى وطعــامُه إذا هو أمسى حَلْبَةٌ من دم الفصد

أى برغم كونه فى جوع شديد يضطره الى أن يفصد عرق بعيره فيصنع منه طعاما لا يجد سواه زادا لجوعه .

ما أعظم حاجتنا اذن الى أن نعدل من كتبنا المدرسية الرخيصة فى تاريخ الأدب ، التى ترسم للعرب الجاهليين صورة مبالغة تثير استهزاء أعدائنا وتفتح لهم بابا للطعن فينا اذ يسهل عليهم اثبات كذبها . وأن نحل محلها صورة أخرى تكون فى وقت واحد أقرب الى الحقيقة والصدق وأكثر انصافا للجاهلين وتعاطفا مع حدودهم التى تحددوا فيها . فواقع الحال بينهم فى ذلك العصر القريب من الاسلام كان نزاعا بين تقليد جاهلى قديم يقوم على « شريعة الغاب » التامة القسوة والدموية ، التى يفتك فيها القوى بكل من هو أضعف منه دون رحمة أو رعاية لعهد أو ميثاق ، وبين حس أخلاقى جديد ظهر أولا فى عدد من أفرادهم الممتازين المفكرين ثم بدأ يسود القبائل الكبيرة ذوات الأنساب والأحساب . أما شريعة الغاب القديمة فقد صورها زهير فى قولته المشهورة « ومن لا يظلم الناس يظلم » ، وان كان ينبغى علينا أن ندرك ان زهيرا — وكان من أرفعهم مستوى أخلاقيا — لم يقصد أن يقول انه راض عن هذه الحال ، بل هو يسجل واقعا بغيضا لا يحبه هو ولا يوافق عليه ويزيد من تأففه بالحياة السائدة فى عصره . وأما الضمير الأخلاقى الجديد فلعل من الأسباب التى ساعدت على تنميته وتقويته هو أن تلك القبائل الكبيرة

كانت تعتمد فى جزء عظيم من مصدر رزقها ، لا على رعى الابل التى لم تكن تكفى فى ذاتها لتحصيل رزق غنى حقا ، بل على ارشاد القوافل وحماية طرقها المارة بأرضها ، تلك القوافل الثمينة بين الجنوب والشمال — أى بين اليمن والهند والجزر التى نسميها الآن أندونيسيا من ناحية ، وبين الامبراطوريتين العظيمتين بيزنطة وفارس من ناحية أخرى ، عبر الشام والعراق — هى التى أمدت كبار أغنياء العرب بالمورد الحقيقى لغناهم . لا عجب أن تدرك هذه القبائل انه لا بقاء لمصدر غناها هذا ان لم تحتفظ بشهرة الأمانة والوفاء وتتنزه من الغدر مهما يكن قوى الاغراء . أضف الى هذا ان عددا من مفكريهم قد انتهوا من تجاربهم المرة الى أن هذا الغدر المتبادل لا يفيد فى النهاية أحدا منهم بل يضرهم جميعا . ونحن نقرأ فى ختام أخبار داحس والغبراء نصيحة قيس بن زهير « عليكم بالوفاء فبه تتعايشون » . ثم جاء الاسلام فنصر هذا الضمير الجديد وسعى فى تغليبه ، ومن هنا نفهم الحاح القرآن فى آيات متعددة على ضرورة الوفاء بالعهود وعدم نكث المواثيق ، واصراره على هذا لا فى علاقات المسلمين بعضهم ببعض فحسب ، بل فى علاقاتهم بغيرهم مالم يبدأ الآخرون بنقض العهد .

لكن طبيعة الصحراء ، وقوة التقاليد العتيقة ، كثيرا ما عاندت تعاليم الاسلام أو دفعت البدو الى الارتداد عن قيمه الرفيعة . لذلك لم يخل تاريخهم بعد الاسلام من أعمال الغدر ومن مجرد الاعتداء الذى جاء الاسلام ينهاهم عنه لا عن الغدر وحده . أما قبيلة الحادرة قبل الإسلام — اذا صدقنا فخره ، ونحن مقتنعون بصدقه — فكانت ممن ارتفعوا أو بدأوا يرتفعون على شريعة الغاب الجاهلية القديمة ، ان لم يكن فى تحريم الاعتداء اطلاقا ، ففى استنكار الغدر بين الحلفاء .

والحادرة نفسه يصور فى بيته العاشر ان قومه لم يستطيعوا هـذا التعفف الا بعد صراع قوى مع ما يثور فى نفوسهم من غريزة الطمع . لكننا نزداد تقديرا لبيتيه اذا قارناهما بقول النجاشي يهجو بنى العجلان :

قبيّلة لا يغـــدرون بذمة ولا يظلمون الناس حبةَ خردل

فهو لا يقول هذا مدحا لهم ، بل احتقارا من شأنهم (ولهذا صغر « قبيلة ») ، فهو يعتقد ان تجردهم من الغدر بذممهم والاعتداء على الناس ظلما هو منقصة لهم ، لأنه يدل على ضعفهم ، ولو كانوا قبيـلة قوية لغدروا وظلموا ! روى ابن قتيبة فى سيرة النجاشي فى « الشعر والشعراء » أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه لما شكا اليه بنو العجلان هجاء النجاشي اياهم بهذا البيت قال : ليت آل الخطاب هكذا كانوا .

بل استمع الى هذا الشاعر الآخر ، قريط بن أنيف ، يتأفف من ضعف قومه بنى العنبر من تميم ، ويستدل على ضعفهم هذا باتقائهم من الشر ، وغفرانهم لأهل الظلم ، ومقابلتهم الاسـاءة بالاحسان ، وخشيتهم الله ! (القصيدة الأولى فى باب الحماسة من حماسة أبى تمام) :

لـكنّ قومى وإن كانوا ذوى عدد ليسوا من الشرّ فى شىء وإن هانا

يَجْزُون من ظلم أهل الظلم مغفرةً ومن إساءة أهل السوء إحسانا

كأنّ ربّك لم يخلق لخشـــيته سواهمو من جميع الناس إنسانا !

وهذا هو القطامى التغلبى يفخر بقومه الأقوياء (القصيدة رقم ١١٧ من باب الحماسة) :

من تـكن الحضارةُ أعجبته فـــأىَّ رجال باديةٍ ترانا

ومن رَبَط الجِحاشَ فإنّ فينا قَنًا سُـلُباً وأفراسا حِسانا .

وكنَّ إذا أغرن على جَناب ... وأعوزهن نَهْبٌ حيثُ كانا

أغرن من الضِّباب على حُلولٍ ... وضَبّةَ ، إنه من حان حانا

وأحياناً على بكرٍ أخينـــا ... إذا ما لم نجد إلاّ أخانا !

ومن المهم جدا أن تنتبه الى أن القطامى قد قال هذه الأبيات فى معرض الفخر باحتفاظ قومه ببداوتهم ورفضهم للحضارة الجديدة ، فهم اذن يصرون على البداوة القديمة بكل تقاليدها العتيقة ويرفضون النظام الحضارى الجديد الذى جاء الاسلام يدعو العرب اليه ويسعى فى نقلهم اليه . بما مهد لهم من وسائل روحية ومادية ، سياسية واجتماعية وثقافية .

واستمع أخيرا الى جواب جعيل بن علقمة التغلبى حين سأله عبد الملك ابن مروان : ما مبلغ عزكم ؟ فقال : لا يطمع فينا ولا نؤمن !

ما أعظم ارتفاع الحادرة قبل الاسلام على هؤلاء البدو الذين أصروا على الاحتفاظ بروحهم الجاهلية القديمة .

* * *

أما وقد فخر الحادرة بوفاء قومه فى بيتيه الماضيين ، فانه ينتقل فى بيته التالى الى الفخر بكرمهم أى سخائهم بالمال فى الشطر الأول ، وببلائهم فى الحروب فى الشطر الثانى :

١١ ـ ونقى بآمن مالنا أحسابَنا ... ونُجِرُّ فى الهَيْجا الرماحَ ونَدَّعى

فلاحظ انه قدم السخاء على البلاء فى الحروب ، والسبب هو ان السخاء أكبر صلة بما كان فيه من فخر فى بيتيه الماضيين . فكما ان قبيلته تحرص على سمعتها الطيبة أن تشوبها شائعات الغدر ، فتكفه طمعها فى الاستيلاء على مال الحليف ، كذلك هى تحرص على الاحتفاظ بأحسابها ، فتحميها ببذل مالها النفيس . وأحساب القبيلة ما تكتسبه

لاسمها من ذكر حميد بأعمالها المجيدة ، فى حين أن الأنساب هى موضعها السلالى من تفرعات القبيلة العربية . وواضح ان القبيلة لا يد لها فى هذه الأنساب ، فهى لا تستطيع أن ترتفع بنسبها اذا كان وضيعا بمعايير الأنساب الجاهلية ، أى اذا لم تنتم الى جماعة من الجماعات التى كانوا يعدونها شريفة النسب . وقد بلغ من ايمانهم بالنسب أن اعتقدوا ان النسب الوضيع ، أو اللئيم كما سموه ، لا يزكيه عمل مهما يكن حميدا . ومن هذا تدرك انهم قبل الاسلام كانوا يؤمنون بأرستقراطية مسرفة تساوى فى اسرافها الأرستقراطية الانجليزية فى العصر الفكتورى ، حين كان الانجليز يؤمنون أن بعض الدماء زكية أو « زرقاء » بطبيعة وراثتها ، وان من ولد من العامة لا يصير أبدا الى أن يكون من الأشراف ، حتى قالوا ان الملك يستطيع أن يمنح الألقاب ولكنه لا يستطيع أن يجعل من الشخص العادى « جنتلمان » .

ومن هذا تدرك أيضا ان من أبعد الأشياء عن الصحة أن تنسب الى الجاهليين أى ايمان بالديمقراطية الصحيحة . ويجب علينا فى هذا المجال ألا نخلط بين الديمقراطية الصحيحة — وهى التى تنبع من ايمان عميق بأن الناس متساوون فى قيمتهم الانسانية ، وان لكل منهم حقا متساويا فى الحياة الكريمة — وبين التقارب فى الحالة الاقتصادية الذى فرضته على معظم الجاهليين طبيعتهم الصحراوية الشحيحة القاسية ، كما يجب ألا نخلط بين الديمقراطية وبين الفوضى أو شبه الفوضى التى شاعت بين القبائل ، والتى جعلت البدو شديدى الرعونة كثيرى الشغب نافرين من الخضوع للحكم والسلطان . فهم برغم ذلك كله قد آمنوا وسلموا بأن بعض الناس بطبيعة ميلادهم أشرف من سائرهم ، وظلت تلك عقيدتهم الأرستقراطية حتى جاء الاسلام يحاربها كما حارب معظم قيمهم الجاهلية ،

ويعلمهم ان المرء بعمله لا بأصله ، فلم تلق منهم هذه القيمة الجديدة قبولا كبيرا أول الأمر ، واحتاجت الى زمان طويل قبل أن يقتنعوا بها . استمع الى قول عمرو بن معديكرب فى ديوان الحماسة (القصيدة رقم ٣٥ فى باب الحماسة) :

ليس الجمال بمِئْزَرٍ فاعلمْ وإن رُدِّيتَ بُرْدا
إنّ الجمال معادن ومناقب أورثن مجدا

وهو يعنى بالمعادن الطبائع الشريفة التى يرثها الرجل الشريف عن آبائه الأشراف . فهذا الشاعر الاسلامى لا يكتفى بالمناقب ، وهى الأعمال الحميدة التى يقوم بها الفرد ، بل يصر على المعادن أيضا قبل أن يسلم لفرد بالمجد ، بل المناقب نفسها لابد أن تكون متوارثة من الآباء !

وهذا أيضا جميل بن معمر يقول (المقطوعة رقم ١٠٣ من باب الحماسة) :

بنو الصالحين الصالحون ومن يكن لآباء صدق يلقهم حيث سيّرا

فهى نفس العقيدة الجاهلية ، وان كان الشاعر فى شطره الأول قد استبدل بالشرف والمجد كلمة اسلامية : الصلاح . ونرى خير رد عليه مثلنا العامى : يخلق من ظهر العالم فاسد !

لكن حتى اذا كانت القبيلة ذات نسب شريف فانها يجب عليها أن تدعمه بأعمال مجيدة ، والكرم من أهمها . وكلما كان علو نسبها كانت حاجتها الى أن تؤكده بالقيام بمستلزماته وواجباته ، من اكرام الضيف ، ومعونة المحتاج ، وحمل الحمالات أى الديون والديات التى لا يستطيع غارموها أداءها ، وسائر الواجبات التى عددوها وألزموها ساداتهم . فالحادرة يفخر بأن قومه يحمون أحسابهم ببذل آمن مالهم ، وآمن المال

بكسر الميم هو المال الخالص الشريف الذى أمن لنفاسته أن ينحر ، أى الابل والخيل التى يبلغ من جودة سلالتها انهم لا يذبحونها ، وكان العرب يحتفظون بشجرات الأنساب لابلهم وخيلهم العتاق . فان قرأت آمن بفتح الميم كان أفعل تفضيل ، أى أوثقه فى نفوسهم ، فيكون وصفا لعاطفتهم نحو هذا المال من الاعزاز ، وهم لا يعزونه الا لشرفه وجودة سلالته .

وهذا يضطرنا الى أن نناقش مسألة كرمهم أى سخائهم بالمال كما ناقشنا مسألة وفائهم . وهنا أيضا يتوقف الأمر على طريقة فهمنا لدلالة الشعر ، أما الصورة الشائعة فتدعى ان العرب الجاهليين كانوا نهاية الكرم ، وتذكر لنا أخبار حاتم الطائى وقصصه العديدة ، ومن أشهرها قصته اذ نحر فرسه النفيس ليطعم به رسول قيصر الروم ، وكان القيصر قد أرسل رسوله ليمتحن ما بلغه عن كرم حاتم بأن يسأله أن يهب له ذلك الفرس ، فالصورة الشائعة تريد منا أن نصدق انهم كانوا جميعا على هذه الدرجة من السخاء . ولا ينتبه المستشهدون بهذه القصة — التى لا شك لدينا فى انها مخترعة — الى انها لم تشتهر الا لأنها على أى حال ترسم مثلا أعلى نادر الوجود أثار عجب العرب أنفسهم . كذلك لا ينتبهون الى أن هذه الأشعار الكثيرة التى يستدلون بها على قضيتهم لها دلالتها العكسية لو أنعموا النظر فيها ، والا لم يكن داع الى تفاخر الشعراء بكرمهم لو كان الجميع كرماء .

ومن الناحية الأخرى نجد لأستاذنا الكبير الدكتور طه حسين فصلا طريفا فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » يكذب به هذه الصورة الشائعة فيتطرف فى النقيض . اذ يطيل الحديث عن بخل العرب وحرصهم على المال ، ويستمد صورته من القرآن الكريم وتصويره لبخلهم وحرصهم وحبهم للمال وغرامهم بالربا . ثم يستعمل هذا التناقض بين الصورة

التى يرسمها القرآن والصورة التى يعتقد ان الشعر الجاهلى يرسمها لكرمهم حجة من حججه فى رفض صحة هذا الشعر واثبات نحله .

والطريف فى هذا ان أستاذنا الكبير فى جهاده لهدم الصورة الشائعة عن كرم العرب لا يتنبه الى انه قد وقع فى نفس الخطأ الذى وقع فيه من يرسمونها ، فأخطأ الدلالة الصحيحة التى يدلها الشعر الجاهلى ، وظنها مناقضة للصورة التى يرسمها القرآن ، والحق أن لا تناقض ، فالشعر الجاهلى لا يرسم للعرب الجاهليين صورة الكرم التام الا اذا أخطأنا الاستنباط وغفلنا عن دلالة الكلام ، والا اذا كانت معرفتنا بالشعر الجاهلى معرفة محدودة . وهذا الخطأ لا يقوم حجة على الشعر الجاهلى نفسه .

فاذا تركنا كل هذا التجادل بين الفريقين المتطرفين والتمسنا الحقيقة التاريخية الهادئة التى تشهد بها أخبار الجاهليين وأشعارهم ، وجدناها ذات شقين : أولهما ان العرب كسائر الأجناس البشرية كان فيهم الكرماء والبخلاء ، فهم لم يتفردوا بين البشر جميعا بطينة تعلو على الطينة الآدمية . وثانيهما انهم مع هذا قد توفرت لهم أسباب مادية واجتماعية جعلت الكرم مثلا رفيعا من أعلى مثلهم ومن أكبرها حثا لهم على محاولة تحقيقه والاقتراب منه ، ولكن حدت معظمهم عن بلوغه حدود عديدة . فلنحاول الآن أن نثبت كلا شطرى الحقيقة ، وأن نتبين طبيعة هذه الحدود .

نجد فى حماسة أبى تمام أشعارا لبخلاء يعتذرون عن بخلهم ، وأشعارا يتخوف أصحابها من الفقر ويذمونه ويبررون سعيهم الى الغنى وحرصهم على المال . وأشعارا تذم البخلاء . أضف الى هذا كله ان كل افتخار بالكرم يثبت البخل فى آخرين ، كما شرحنا طريقة الاستدلال الصحيح .

هذا كله حق ، ولكن الفهم التاريخى الصائب ، دعك من العدل ، يقنعنا بأن الكرم كان يحتل فى قائمة الفضائل عندهم مكانا يفوق مكانه لدى أمم أخرى كثيرة ، وانهم قد أجلوه اجلالا عميقا . وبلغ من تقديرهم له انهم بالرغم من تقديسهم الذى شرحناه للنسب الرفيع ، اعتقدوا ان البخل يزرى بهذا النسب ، ولعله الخلة الوحيدة التى اعتقدوا انها تهدم النسب . بل تأمل فى تسميتهم السخاء بالكرم ، والكرم فى الأصل ليس السخاء بالمال ، بل هو عتق السلالة ورفعة النسب ، تجدها دليلا على قرنهم بين الوصفين ، واعتقادهم بضرورة تلازمهما ، فكريم الأصل لابد أن يكون كريم الفعل أى سخيا . وعلى هذا الضوء تستطيع أن تجيد فهم هذه الأبيات التى قالها السموأل (القصيدة رقم ١٤ فى باب الحماسة) :

صَفَونا فلم نكدَرْ وأخلص سرَّنا ... إناثٌ أطابت حَمْلَنا وفحول

عَلَونا إلى خير الظهور وحطَّنا ... لوقتٍ إلى خير البطون نزول

فنحن كماء المُزن مافى نِصابنا ... كَهامٌ ولا فينا يُعَدّ بخيل

انظر كيف انساق الشاعر ، وهو فى معرض الحديث عن شرف سلالتهم ورفعة نسبهم ، انسياقا طبيعيا الى نفى البخل عنهم ، فكيف يكون منهم البخيل ونسبهم على هذا الصفاء والزكاء ؟

ومن هذا أيضا نستنبط حقيقة أخرى هامة : ان الكرم كواجب مفروض كان يلزم اشرافهم وحدهم ، أما للآخرين فهو مثل عال يجلونه ويسعون جهدهم اليه لكنهم لا يلامون اذا قصروا فى بلوغه . فذوو النسب الشريف يحتاجون الى ممارسته ليحفظوا أحسابهم التى تعزز أنسابهم ، وغيرهم يقلدونهم وفق المثل المشهور : الناس على دين ملوكهم . وهذا بدوره يدفعنا الى أن ننظر نظرة موضوعية فى حقيقة الكرم الجاهلى

الذى تمدحوا به قبل الاسلام ، حتى نرى اختلافه الجسيم عن نوع الكرم الذى جاء الاسلام يعلمهم اياه ويحضهم عليه .

فالحق ان السبب الأساسى فى ايجاد ذلك الكرم الجاهلى واحلاله منزلته العالية فى قائمة فضائلهم الاجتماعية كان سببا اقتصاديا . فتلك الحياة البدوية المتنقلة كانت مهددة دائما فى أساس رزقها ، وهو ماء المطر الذى قد ينقطع سنة أو سنين متعاقبة عن أراضى القبيلة . فما من قوم أغنياء الا وهم عرضة لأن يصيروا فقراء فى أشد الحاجة اذا أصابتهم السنة أى القحط . والذين يقوم معظم ثرائهم على ارشاد القوافل وضمان سلامتها لا يأمنون أن تتحول طرقها عن أراضيهم ، وهى قد تحولت مرارا عديدة فى تاريخ ما قبل الاسلام .

اهتدى الجاهليون الى « الكرم » كوسيلة للاحتياط من هذا التقلب ، وتخفيف أسوأ عواقبه ، فهو نوع من ضمان المستقبل ، أو سمه « التأمين الاجتماعى » ان شئت . فالمال كما يقول شاعرهم غاد ورائح ، ولا يبقى منه الا الأحاديث والذكر ، فان اشتهر عنك انك كنت كريما فى زمن غناك ، فهذا أجدر أن يحمل الآخرين على معونتك اذا افتقرت واحتجت . لذلك يقول أحد شعراء الحماسة (المقطوعة رقم ٢٣ فى باب الأدب) :

ولا تحرم المولى الكريم فإنه   أخوك ولا تدرى لعلك سائله

ويقول آخر (المقطوعة رقم ١٩ فى نفس الباب) :

وإنك لا تدرى إذا جاء سائل   أأنت بما تعطيه أم هو أسعدُ

عسى سائلٌ ذو حاجة إنْ منعتَه   من اليوم سُؤْلاً أن يكون له غد

الحقيقة اذن هى ان كرم العرب قبل الاسلام كان منظورا فى معظمه الى الفائدة المادية التى تعود على صاحبه ، أو « الاستكثار » كما سماه

القرآن الكريم فى نهيه الرسول عليه السلام عن هذا النوع من الاحسان .
لا نريد بهذا أن نطعن فى فضله أو ننكر فائدته الاجتماعية الجليلة ، فنحن ممن يسلمون بأهمية العوامل الاقتصادية فى تحديد مقاييس الفضيلة التى تشيع فى مجتمع معين ، لكن نريد أن نتبين منزلته الحقيقية بين الفضائل ، لنرى انه كان فضيلة أو « قيمة » اجتماعية ولم يكن فضيلة نفسية ، نعنى انه لم يكن ذلك النوع الخالص من الكرم القلبى الصادر عن تعاطف عميق وتألم وجدانى يشعر به المرء نحو المعدمين فيأسى لما يعانون من الضر . ولا كان صادرا عن ضمير أخلاقى رفيع يستنكر تفاوت الحظوظ ويسعى الى عدل الميزان المختل بين الموهوبين والمحرومين . أما الذى جاء يعلم العرب هذا النوع السامى من الكرم ، هذا النوع الذى يفعله صاحبه لمجرد حب الخير ، ولا ينتظر عليه جزاء بل لا ينتظر عليه شكورا ، والذى يفعله صاحبه خفية لا مباهاة ولا مراءاة ولا اكتسابا للفخر ودعما للحسب وصيانة للنسب ، يفعله خفية حتى لا تعلم شماله ما أعطت يمينه — فذلك هو الاسلام .

لسنا ندعى ان العصر الجاهلى خلا من أفراد فهموا هذا النوع العالى من الكرم ، ومنهم ممدوح زهير الذى وصفه ببيته الرائع المشهور :

تراه إذا ما جئتَــه متهلّلاً كأنّك تعطيه الذى أنت سائله

وبيته الآخر الذى يتلوه :

وذى نسبٍ ناء بعيد وصلتَه بمالٍ وما يدرى بأنك واصله

لكنهم كانوا فى ذلك العصر قلة ، وليس أدل على قلتهم من أن تتذكر الانبهار العظيم الذى أحسوا به أمام بيت زهير المذكور ، وتقرأ شرح ديوان زهير لترى كيف يحاول بعض الشراح أن يفسر البيت تفسيرا

يلغيه ، كأنه يستكثر على انسان أن يوصف بهذا الوصف . ثم تعود الى تفاسير القرآن لتقرأ محاولة بعضهم أن يفسروا الآية الكريمة « ولا تمنن تستكثر » تفسيرا يجعل النهى فيها موجها الى الرسول عليه السلام وحده دون أمته ، وانه نهى تنزيه لا تحريم ، الأمر الذى يدل على انهم وجدوه يعسر على البشر العاديين أن يعملوا به [1] .

فاذا تأملت فى البيت الثانى الذى رويناه لزهير ، وجدته يومىء الى حقيقة أخرى ، هى ان معظم كرمهم كان مقصورا على ذوى النسب القريب . وفى سيرة الفرزدق فى كتاب الأغانى قصة يصمم فيها ثلاثة من مشهورى الشعراء على أن يمتحنوا ثلاثة من أجواد العرب المشهورين بالجود . فيذهبون الى أولهم يسألونه الهبة ، لكنه يسألهم أولا عن نسبهم . فينصرفون عنه الى الثانى ، فيسألهم أيضا ممن هم . فينصرفون عنه الى ثالثهم ، وهو أبو الفرزدق ، فيعطيهم دون أن يسألهم عن قبائلهم ، فيحكمون بأنه أكرمهم . لذلك يروون عن أبى الفرزدق ، وهو غالب ابن صعصعة ، أنه كان لا يبالى ما أعطى ومن أعطى .

وفى ديوان الحماسة أشعار كثيرة فى الشكوى من بخل القبيلة على

---

(١) يميز علماء الأخلاق بين مراتب اخلاقية ثلاث . فى أدناها يفعل المرء الخير ويتجنب الشر طلبا للثواب المادى وتحاشيا للعقاب المادى . وفى أوسطها يكون دافعه رغبة ثناء الناس وحمدهم وحذر ذمهم وتشهيرهم . وفى اعلاها يكون دافعه الوحيد حب الخير من أجل الخير وكره الرذيلة فى ذاتها وارضاء الضمير دون اهتمام بما يقوله الناس . ولما كان الاسلام دينا موجها للناس جميعا على اختلاف مراتبهم ، وجدنا القرآن يستعمل هذه الدوافع الثلاثة فى مخاطبة البشر . لكنه لاشك يرسم لهم المثل الأعلى الذى يحضهم على الاقتراب منه جهدهم ، وهو الذى يفعلون فيه الخير من أجل الخير نفسه ، ابتغاء مرضاة الله وحده ، فلا يفسدون عملهم بالمن ، ولا يبتغون من المحسن اليهم جزاء ولا شكورا .

من ليس ذا نسب قريب فيها . كقول أحدهم (المقطوعة رقم ١٢٢ فى باب الحماسة) :

لعمرى لَرهطُ المرء خيرٌ بقيةً عليه وإن عالَوْا به كل مَرْكَب
من الجانب الأقصى وإن كان ذا غنى جزيلٍ ولم يخبرك مثلُ مجرِّب
إذا كنتَ فى قوم ولم تك منهمو فكلْ ما عُلِفْتَ من خبيثٍ وطيب

بل لهم أشعار يشكون فيها ان أقاربهم أو مواليهم وجيرانهم لا يعطفون عليهم . منها (القصيدة رقم ١٠٤ فى نفس الباب) :

إذا المرء لم يَسْرَحْ سَواماً ولم يُرِحْ سواما ولم تعطف عليه أقاربه
فللموتُ خيرٌ للفتى من قعوده عديماً ومن مولىً تدبّ عقاربه

وقول الآخر (المقطوعة رقم ١٧٣ فى نفس الباب) :

إذا كنتَ فى سعدٍ ـ وأمُّك منهمو ـ غريباً فلا يغرُرْك خالُك من سعدِ
فإنّ ابنَ أختِ القوم مُصْغًى إناؤُه إذا لم يزاحِمْ خالَه بأبٍ جَلْدِ

وقوله « مصغى اناؤه » أى ممال اناؤه ، ومعناه ينقص حظه ، لأن الاناء اذا أميل نقص ما يسعه . ومعنى الشطر الأخير اذا لم يكن أعمامه أقوى من أخواله . ومن هذا نعرف انهم لم يبخلوا على ذى النسب البعيد فحسب ، بل بخلوا على أولاد الأخت . واليك شاعرا آخر يشكو اساءة الجيرة ويصوغ شكواه فى تهكم وسخرية لاذعة ، ويندم على تركه لقومه (المقطوعة رقم ١٢٣ فى نفس الباب) :

فنِعْمَ الحىُّ كَلْبٌ غيرَ أنَّا رأينا فى جِوارهمو هَناتِ
ونعم الحى كلب غير أنا رُزِئنا من بنين ومن بنات
فإن الغدر قد أمسى واضحى مقيما بين خَبْتَ إلى المُسات

تركنا قومَنا من حرب عامٍ ألا يا قوم للأمر الشتات
وأخرجْنا الأيامَى من حصون بها دارُ الإقامة والثبات
فإن نرجع إلى الجبلين يوماً نُصالحْ قومَنا حتى الممات

فنرى ان بخل هؤلاء قد بلغ في نظر الشاعر درجة الغدر .

ولكن لن نمضى فى الاستشهاد بالأشعار الكثيرة التى تدل على ان كرم الجاهليين كان محدودا بحدود . ويكفى أن ترجع الى باب الأضياف والمديح من ديوان الحماسة لترى ان الشعراء لا يكادون يفخرون بأنهم كرام حتى برموا آخرين بأنهم بخلاء ، أما ما يحتويه باب الصفات من مقطوعات لشعراء يصرحون بأنهم يكرهون الضيف ويجتهدون فى طرده عنهم فلن نستشهد بها ، لأنها ربما تكون قد قيلت من باب التظرف . ولم يتبق علينا فى هذا الموضوع الذى نستقصيه الا أن ننعم النظر فى حاتم الطائى نفسه ، هذا الذى طار صيته فى الكرم والجود حتى صار مضرب الأمثال ، لنرى أى رجل كان فى حقيقته ، وأى نوع من الكرم كان كرمه . فان اضطرنا هذا التمحيص الى مزيد من الاطالة فى هذا الموضوع فاننا نقصد أن نعرضه مثالا على ما ينبغى فى نظرنا أن يكون التمحيص التاريخى الصحيح لدلالة الأدب التاريخية والاجتماعية ، لأن هذه الدلالة عنصر كبير الأهمية فى الدراسة الأدبية المتكاملة ، ولأننا نعتقد ان معظم ما يكتب فيها من دارسينا ونقادنا يحيد عن جادة الصواب .

أما الذى يتتبع أخبار حاتم وأشعاره فى مراجع الأدب والتاريخ بعين فاحصة ، فلن يمضى طويلا حتى يتضح له ان الكثير من هذه الأخبار مخترعة ، وان الكثير من هذه الأشعار موضوعة لتدعيم الأسطورة . حتى لقد زعمت طيىء ان قبره لم ينزل به أحد الا قراه (والقرى اطعام

الضيف) ، ويروون فى هذا أقاصيص لا نكلف أنفسنا عناء تكذيبها . ولكن لا شك فى صحة الكثير من أخباره ، ولا شك فى انه كان جوادا مسرفا فى الجود ، ولكن أى نوع من الكرم كان كرمه ، وماذا كانت دوافعه الحقيقية ؟ هذا هو السؤال المهم .

لا ننكر عليه انه بدأ بشىء من الكرم الحقيقى ، ويبدو انه تعلم عادة الجود من أمه ، فقد كانت لا تمسك شيئا تملكه ، حتى اضطر أخوتها الى الحجر عليها ، ومن القصص التى تروى عنها ندرك أن كرمها كان أقرب الى العته منه الى أن يكون فضيلة . كما قلدته ابنتـــه سفانة (بتشديد الفاء) فى كرمه . لكنه لم يلبث أن اندفع فى كرمه هذا اندفاعا يجزم بتصنعه . ومن هنا الأخبار العجيبة التى تصور مدى اسرافه فى الكرم ، وكيف كان يهلك ماله حتى ليبيت هو وزوجته وأطفاله جائعين ، ثم تقدم عليه امرأة تشكو جوع صبيانها فيقوم الى فرسه التى لم يبق عنده غيرها فيذبحها ويطعمهم منها ويطعم سائر الحى ولا يذوق هو منها شيئا وهو أشد جوعا ! كأن مضغة قليلة منها كانت محرمة عليه . ويقال انه قسم ماله ، أى وزعه كله على المحتاجين ، بضع عشرة مرة ، بقى بعد كل منها معدما ، لكن سنعرف بعد قليل من أين كان يأتيه مال جديد يستأنف به هوسه فى الكرم .

فهو وان يكن بدأ عن غيرية صادقة وعن تأثر بوالدته ، قد استحلى ما جلبه اليه كرمه من شهرة وصيت ، فلم يلبث أن صار الى الافتعال وتعمد الاسراف الغريب استكثارا للشـــهرة . وبيته المشـــهور الذى يخاطب به زوجته ماوية :

أماوى ان المال غاد ورائح ويبقى من المال الأحاديث والذكر

هو لمن يفقهه شاهد على ما ندعى ، فالكريم حقا — بمعنى الكرم

الاسلامى الذى شرحناه — لا يهمه من اتفاق المال الحصول على الأحاديث والذكر . وفى أشعار أخرى يصرح بأنه بجوده يبتغى السؤدد ويبتنى المجد . وانظر فى قصته اذ مر به وهو يرعى ابل جده ثلاثة من مشاهير الشعراء ، فطلبوا اليه أن يطعمهم ، فنحر لهم ثلاثة من الابل ! فقال أحدهم : انما أردنا اللبن ، وكانت تكفينا بكرة اذا كنت لابد متكلفا لنا شيئا . فقال حاتم : قد عرفت ، ولكنى رأيت وجوها مختلفة وألوانا متفرقة ، فظننت ان البلدان غير واحدة ، فأردت أن يذكر كل واحد منكم ما رأى اذا أتى قومه !

بل تأمل فيما قال لابنته سفانة يلومها على اسرافها اذ أخذت تقلده فى اهلاكه المال ، فقال : يا بنية ، ان القرينين اذا اجتمعا فى المال أتلفاه ، فاما أن أعطى وتمسكى أو أمسك وتعطى ، فانه لا يبقى مع هذا شىء !

وماذا كان يفعل بعد كل اندفاعة يهلك فيها ماله ؟ كان يذهب الى أقاربه يطالبهم بأن يعوضوه ما أتلف ، متبجحا عليهم بأنه قد أكسبهم بكرمه ذاك مجدا . وكان يدخل فى مسابقات لمجرد المماجدة ، أى المفاخرة والتنافس فى اكتساب المجد ، ويذهب الى أقاربه يستعينهم حتى لا يخسر المماجدة ، فمنهم من يساعده ، ومنهم من يأبى ويذم عمله . وقصصه وأشعاره مليئة بأخبار اللوم والذم الذى كان يوجه اليه على اسرافه ، حتى لقد هجره جده ورفض أن يساكنه بعد حادثة وهب فيها حاتم كل ابل جده . لكن هذا الذم الذى ناله لم يصدر من زوجته ووالده وجده وأقاربه وحدهم ، بل من كثير من معاصريه .

لكن البدو بعد أن ذموا أعماله فى حياته ، عادوا فخلبتهم أخباره ورأوا فيها حلما ذهبيا وهاجا يعزيهم عما يعانون من ضنك ، ومن هنا

تزيّدوا فيها حتى جعلوا منها أسطورة . وحتى خدعتهم — وخدعت معظم باحثينا الى يومنا هذا — عن حقيقة الأمر فى كرم حاتم ودوافعه . ولكن ها نحن أولاء قد تعرفنا حقيقته ، ولعلنا الآن أكثر فهما وأكبر تقديرا لما فعله الاسلام اذ جاء فذم هذا الاسراف وأبى أن يعده فضيلة ، بل عده رذيلة نهى عنها في عدد من الآيات القرآنية . فقد بنى الاسلام ادانته لهذا الكرم المسرف على سببين ، عملي وخلقي . فالعملى ما يسببه من أذى وضر لأهل المسرف دون ذنب جنوه . والخلقى ان أغلب ذلك الكرم لم يصدر عن عطف حقيقى على المحتاجين بل عن تظاهر وتماجد وتفاخر . فأمر الاسلام العرب والمسلمين جميعا اذا أنفقوا أن يتوسطوا بين الاسراف والتقتير ، ونهاهم عن كلا الطرفين غل اليد الى العنق وبسطها كل البسط فيقعد صاحبها ملوما محسورا (تأمل جيدا فى كل من النعتين ، ملوما ، ومحسورا) . ثم رسم لهم ما ذكرناه من المثل الأعلى للكرم الاسلامى ، الذى ينبع من شفقة صادقة ولا يقصد به صاحبه الا ابتغاء وجه الله ولا يريد بها الجزاء أو الشكور ولا يفسده بالمن . ولقد كان الاسلام — وهو الدين العملى الحكيم — يعلم ان هذا المثل عسير على معظم الناس ، وبخاصة على العرب فى بقية جاهليتهم ، لذلك قبل منهم الصدقات التى يبدونها ووعدهم بالمثوبة عليها ، لكنه فى نفس الوقت لفتهم الى فضيلة أرفع بكثير فى المعايير الأخلاقية ، وهى أن يخفوا صدقاتهم ولا يظهروها ، فاخفاؤها خير لهم (الآية ٢٧١ من سورة البقرة) . هذا هو المثل الذى وضعه الاسلام أمام معتنقيه ودعاهم الى محاولته وحثهم على مقاربته ، فما أكبر اختلافه عن المثل الجاهلى الحاتمى الذى قام على المباهاة والتماس المجد والشهرة والسؤدد ، وما أعظم علوه فى مدارج القيم .

* * *

فاذا عدت الآن بعد هذا النقاش الطويل الى بيت الحادرة نفسه ، وجدته يصرح بالدافع الذى يدفع قومه الى بذل آمن مالهم ، وهو وقايتهم لأحسابهم . واذا عدت الآن الى الشعر الكثير الذى يفخرون فيه بكرمهم وجدت هذا التعليل صريحا أو متضمنا فى أكثره ، خصوصا حين يصوغ الشاعر فخره فى صيغة حوار شائق بينه وبين زوجته التى تلومه على اسرافه فى كرمه . حتى ليخيل الينا أن أحدهم ما يكاد يتكرم عليك اليوم الا ليفخر غدا بعمله هذا فى قصيدة مدوية تسير بها الركبان .

لكن دعنا الآن ننتقل مع الحادرة من فخره بكرم قومه فى شطره الأول من البيت ، الى فخره ببلائهم فى الحروب فى شطره الثانى ، وذلك حين يقول « ونجر فى الهيجا الزماح وندعى » . أما اجرار الرمح فهو أن يطعن الرجل الرجل ثم يترك الرمح فيه ولا ينتزعه من جسده . ويقال أجر فلانا طعنه وترك الرمح فيه يجره . ويقول الشرح القديم انه يفعل ذلك ليكون ذلك أعنت للمطعون أى أكثر ايلاما له . ولا شك ان ترك الرمح فى الجسم يسبب ايلاما أفظع وأطول زمنا مما لو انتزع منه (كما تفعل الرصاصة اذا بقيت فى جسم المصاب ، لذلك يعمل الجراحون على استخراجها بأسرع ما يمكن) . والجاهليون كانوا شديدى القسوة فى حروبهم ، وكانوا يفخرون بقسوتهم هذه . وهذا هو الحادرة الذى رأينا مبلغ رقته فى نسيبه ، نرى الآن مبلغ قسوته وتلذذه بايلام الأعداء حين انتقل الى فخره القبلى . فقد كانت شجاعة الجاهليين ممزوجة بقدر كبير من الغلظة وتعمد القسوة والتمثيل بالجثث وصفات أخرى لا نسميها الا وحشية . حتى جاء الاسلام فسعى هنا أيضا فى أن يهذبهم ويزكيهم من هذه الخصال البدائية . نحن اذن نوافق على أن قوله « نجر الرماح » تصوير منه لمبلغ نكايتهم بالأعداء ، لكن يخيل الينا أيضا ان فيه فخرا

آخر ، هو الفخر بغنى قومه ، حتى ليستغنوا عن الرمح ولا يسعون الى استخلاصه ، فيتركونه فى جسد عدوهم يجره الى دياره اعلانا عن فعلتهم .

وأما قوله « وندّعى » فهو أن يطعن الرجل خصمه ويقول خذها وأنا ابن فلان أو وأنا الفلانى . فهو يدعى الى قومه أى ينتسب اليهم ليعرف كما يقول الشرح القديم . لكن هنا أيضا لا نفهم الفخر الكامل الا اذا أدركنا ان العكس كان يحدث كثيرا ، وهو القتل غيلة . فما أكثر ما كان الرجل يمضى الى خصمه أو خصم قبيلته متخفيا فيقتله ثم يسرع بالهرب ، حتى لا تقع عليه ولا على قبيلته جريرة القتل ، خصوصا حين يوجد بين القبيلتين حلف أو ولاء . وعد الى أيام العرب وتأمل أحداثها وأسبابها لترى مصداق ما ندعى . وقد صوروا القتل غيلة فى كثير من أشعارهم . فالحادرة يفخر بأنهم ليسوا ممن يقتلون أعداءهم مخالسة ثم ينكرون ما فعلوا تخلصا من العقاب أو الثأر . بل يفعلون فعلتهم معلنين عن أنفسهم ومتحملين جميع العواقب .

١٢ ــ ونخوض غَمْرَةَ كلِّ يومِ كريهةٍ تُرْدِى النفوسَ وغنمها للأَشْجَعِ

هنا يصف جسارة قومه وجلدهم على الوقائع الشديدة التى تهلك الناس ولا ينتصر فيها الا ذو الشجاعة القصوى . والغمرة والغمر فى الأصل الماء الكثير والبحر العظيم . ووجه الاستعارة ناشىء من خوف البدو للبحر وركوبه ، لقلة ألفتهم به وعدم خبرتهم بملاحته . ولهذا اتخذوه مدارا لكثير من تشبيهاتهم واستعاراتهم للشداد والمخاطر وللرجال ذوى المهابة ، واستعمله القرآن فى آيات متعددة لتصوير الرهبة القوية ورحمة الله بعباده اذ ينجيهم من هول البحر الى أمان البر . ويقول

الشرح القديم « تردى الناس أى تهلكهم ولا يظفر فيها الا الشجاع » . وبهذا يفسد علـى الشاعر ما قاله . فالشاعر يستعمل أفعل التفضيل « الأشجع » ويعنيه ، لأنه يريد أن هذه الشدائد لا يغنم فيها الشجاع ذو القدر العادى من الشجاعة ، بل من بلغت شجاعته الغاية القصوى . وسبب هذا ان الشجاعة كانت صفة سائدة فيهم . لا نريد بهذا أن ننكر انهم كان منهم الجبناء ، فهجاؤهم الكثير للجبن والجبنـاء ، وذمهم لمن يهربون من المعارك أو يتجنبونها مفضلين الحياة مع الذل على الموت الكريم ، تدل على وجود الجبناء بينهم . لكننا يقودنا التحقيق الهادىء الى أن نقرر أن الشجاعة لا الجبن كانت الصفة الغالبة على رجالهم . ليس هذا لأنهم خصوا بقدر زائد من الشجاعة بفضل تكوينهم العنصرى ، فاننا لسنا ممن يعتقدون ان الأمم تتمايز فى أخلاقها بتركيبها العنصرى أو نقائها السلالى ، بل لأن طبيعة حياتهم القبلية بتصارعها الدائم وخطرها الماثل فى صحرائهم القاسية قد ربت فيهم خلال الصبر والجلد والشجاعة الى درجة لا توجد عادة بين الحضر الذين لا يتعرضون فى حياتهم اليومية الى مثل هذه المخاطر . كما ادعى ابن خلدون فكان محقا فى فصلـه المشهور « فى أن أهل البدو أقرب الى الشجاعة من أهل الحضر » . لذلك يحتاج أحدهم الى قدر زائد من الشجاعة حتى يكون لفخره مبرر .

١٣ ــ ونقيم فى دار الحِفاظ بيوتَنا   زمناً ويظعَن غـيرُنا للأمرع

قال الأصمعى فى شرح هذا البيت : « دار الحفاظ التى لا يقيم فيها الا من حافظ على حسبه وصبر على ما لا يصبر عليه ، وذلك انه لا يحافظ على حسبه إلا الشريف » . وهو يعنى بالشريف ذا النسب الرفيع . وهكذا نرى مرة أخرى تمييزهم بين النسب والحسب ، ثم ادعاءهم ان الحسب لا يكون لمن لا نسب له ، وان يكن ذو النسب محتاجا الى جهد دائم

ليحافظ على حسبه . ولكن ماذا يعنى بقوله « صبر على ما لا يصير عليه » ؟ يقول الشراح انه يعنى الجدب الذى يصيب ديارهم فى بعض الأحيان . مرة أخرى لا تفهم وجه الفخر الا بمقارنته بما يدل عليه من وجود العكس بينهم . وهو ان كثيرا من قبائلهم ان لم يكن أكثرها لم تكن ترتبط بأوطانها بعاطفة قوية ، ولم يكن يشدها اليها الا درجة خصوبتها ، فان أجدبت رحلت عنها باحثة عن الأمرع ، وهو المكان الأكثر خصبا ان قرأت الكلمة بفتح الراء ، أما ان قرأتها بضم الراء فهى الأمكنة الخصيبة جمع مرع .

فالحادرة يفخر بأنه حين يفعل الآخرون هذا (وهو تسجيل منه لكون هذا هو القاعدة العامة) يظل قومه مستمسكين بدارهم على اجدابها . فالشاعر يفخر بصفة قليلة الوجود بينهم ويتخذها دليلا على شرفهم الزائد وما يستتبعه من حفاظ شديد على حسبهم ، حتى انهم ليفضلون اعزاز الوطن والتمسك به على أن يهجروه الى مرعى أخصب . وبفخره هذا يدلنا على أن القبائل الرفيعة عندهم بدأت تعرف الصلة بأرض الوطن واعزازها على الرغم مما يصيبها فى أوقات الضنك .

لكن فخره هذا يكون لا معنى له ، أو يكون مجرد حماقة منهم ، لو كانت دارهم ستظل مجدبة الى الأبد ، وكانوا سيظلون مقيمين فيها على اجدابها الى الأبد ، فان هذا يكون منهم انتحارا . اذن لابد أن تكون للمعنى بقية يفهمها السامع ، وهى انهم انما يبقون فيها فى وقت جدبها لأنهم يأملون وينتظرون أن تعود الى سابق خصبها مرة أخرى ، بعودة الأمطار اليها . ففخره اذن هو انهم لا يسرع اليهم الخوف والجزع حين تصيبهم سنة ، فيسرعون الى هجران الدار بحثا عن مكان مخصب ،

بل هم يصبرون فيها ويتجلدون على شدائدها الى أن تتغير الأحـوال مرة أخرى . والشرح القديم يستشهد بثلاثة أبيات أخرى فى هذا المجال ، ومنها نستنبط علة أخرى لبقائهم فى دارهم وان أجدبت ، وهى أن يشتهر عنهم انهم ذوو حفاظ عليها ، وانهم ليسوا ممن يتركونها بسـهولة ، فلا يطمع فيها طامع حين ينتهى الجدب ويحل بها المطر والخصب . وهذا يجيز لنا أن نضيف معنى آخر لقوله « دار الحفاظ » أزيد مما قاله الشراح القدماء . فحفاظهم عليها لا يعنى صبرهم على جدبها حين تجدب فحسب ، بل يعنى أيضا صبرهم على قتال الطامعين فيها المهاجمين لها حين تكون مخصبة ، الى أن يشتهر عنهم ذلك فلا يعود أحد يطمع فيها ، وهو معنى سيزيده الحادرة ايضاحا فى بيت قادم له .

ولكن لاحظ بعد هذا كله ان الحادرة لا يفخر بأنهم يقيمون فى دارهم الى الأبد ، بل يقول « زمنا » ، وهو يعنى بالطبع زمنا طويلا ، لكن حتى قبيلته لم تعرف بعد الارتباط الدائم بمكان واحد لا يتغير ، فقد كان هذا مستحيلا على معظم قبائلهم فى البادية . ونحن نعرف من أخبار التاريخ التنقل الدائم الذى كان يحدث فى أماكن القبائل ومدارات هجراتها ، وقد كان هذا من أهم الأسباب فى وقوع وقائعهم المشهورة بأيام العرب . لكن نعود فنقول ان بعض القبائل ، ومنها فيما يبدو ثعلبة ابن سعد بن ذبيان ، قبيلة الحادرة ، كانت قد بدأت تطيل الاقامة فى بعض الديار حتى تشتهر بها . فالبيت يسجل مرحلة تاريخية متوسطة بين البادية المستمرة الترحل والحاضرة الثابتة الاقامة .

بعد هذا يأتى بيتان متقاربا المعنى ، يضطرب القدماء فى روايتهما ، وأولهما من رواية ابن الأعرابى وحده ، والشطر الأول من كليهما يكرر

نفس التعبير « لا يسرح أهله » . فلسنا ندرى أهكذا نظمهما الشاعر وقصدهما معا فالتكرار فيهما مقصود لتأكيد المعنى ، أم أحدهما تنقيح قام به الشاعر نفسه ملغيا به الآخر ولكن الرواة احتفظوا بكليهما ، أم هذا التكرار من مجرد اختلال الرواية . وكل هذه الفروض الثلاثة جائز وكلها له نظائر فى روايات الشعر الجاهلى . لكننا سندرسهما كما وردا وان كنا نرجح الفرض الثانى ، تاركين للقارىء أن يرجح ما يشاء . وهذا أول البيتين :

١٤ ـ ومحلٍّ مجـدٍ لا يُسرِّح أهلُه ... يومَ الإقامةِ والحُلولِ لمَرْتَعِ

يبدو هذا البيت مكررا للفخر الذى تقدم فى سابقه ، لكنه يضيف تفصيلا مفيدا ، وذلك حين يقول « يوم الاقامة والحلول » ، ويعنى الوقت الذى ينبغى فيه عليهم أن يقيموا بالمكان ويحلوا فيه خيامهم ولا يغادروه ، فما هذا الوقت ؟ يقول الشرح القديم : « وان كنا فى جدب لا نترك أحياءنا وعشائرنا ونرحل فى طلب الخصب » . فالجديد هنا اشارته الضمنية الى ما يسميه الشرح « أحياءنا وعشائرنا » وهذا يعنى الأحياء والعشائر الأخرى التى تنتمى الى نفس القبيلة الكبيرة بنى ثعلبة . ومن هذا نفهم المعنى الجديد ، وهو انه اذا أصاب الجدب ذلك المحل لم يبادر حى الشاعر الى هجرانه مخلفين وراءهم سائر أحياء القبيلة ، بل هم يبقون معها وينتظرون ما تقرره كوحدة متضامنة ، ولا ينتهزون الفرصة ليسبقوا غيرهم الى احتلال مكان آخر خصيب .

فلنتذكر مرة أخرى انه لا وجه للفخر ان لم يكن ما ينفيه عن حيه يحدث من آخرين . ولا غرابة فى هذا اذا تذكرنا الفقر العظيم الذى يسود الصحراء فيثير فى كثيرين خصال الطمع والمبادرة الى اقتناص المنافع مهملين

واجباتهم نحو أقاربهم . فان يبد لنا هذا مخالفا للصورة الشائعة عن القبيلة وشدة ترابطها ، فان ما نقوله وما ذكره الشرح القديم وما أشار اليه الشاعر نفسه ضمنا تشــهد به حوادث كثيرة تجدها فى أخبارهم القديمة ، وتجدها أيضا فى أخبار أيامهم أى وقائعهم الحربية المشهورة ، وتجد صداها فى نقائض الأخطل والفرزدق وجرير . فقد كانت بعض أحياء القبيلة الواحدة تهجر سائر الأحياء لا فى وقت الجدب فحسب ، بل فى وقت هجوم العدو ، تاركة لسائر الأحياء أن تلقى هذا الهجوم وحدها ، غير عابئة بما ستكسب بهذا من العار فيما بعد .

أما قوله « ومحل مجد » فهل يعنى به المعنى الأصــلى أو المعنى المجازى للمجد ؟ أما المعنى المجازى فكلنا يعرفه وهو الآن الاستعمال الوحيد الذى نستعمل فيه كلمة المجد . وأما المعنى الأصلى الحسى فمن قولهم مجدت الابل وقعت فى مرعى كثير ، ونالت من النبات الرطب قريبا من الشبع . ومجدها الراعى أشبعها أو علفها ملء بطنها أو نصف بطنها . فالمجد كما ترى يدل على الشبع أو ما يقاربه . فان قلت انه قد يدل أيضا على نصف الشبع ذكرتك بأن هذا أيضا خير وبركة للبدو فى صحرائهم ذات العوز الشديد ، فهم قل ان يأملوا فى الشبع الكامل ، فاذا أصابوا نصفه قنعوا به وسروا . تزداد ادراكا لهذه الحقيقة اذا عرفت نظام ورودهم للماء ، فما قلناه عن الطعام ينطبق أيضا عــلى الشراب . فهم قل ان استطاعوا أن يردوا الماء بابلهم كل يوم ، وأكثر ما يطمعون فيه عادة أن يردوه يوما ويظمأوا يوما . وقد يردونه يوما ويظمــأون يومين ، أو ثلاثة ، أو أربعــة . ولكل من هــذه الأنظمة — أو الأظماء ، جمع ظمء — اصطلاح لغوى خاص .

ومن هذا المعنى الحسى للمجد جاء المعنى المجازى للمجد بمعنى

الشرف أو الكرم أو كرم الآباء خاصة ، لأن القبائل العزيزة النسب هي التي تحوز عادة بتلك المراعي الخصيبة التي تعطي ابلها الشبع أو ما يقاربه (وقد يفضل القارىء أن يعكس السبب والمسبب ، اذا كان من المؤمنين بالتفسير الاقتصادي للتاريخ) . كما ان كثيرا من ألفاظ العربية ان لم يكن أكثرها لها أصل حسي وان دلت على معان تجريدية (والشرف نفسه أصله المكان المرتفع من الأرض) .

والذي نراه هو ان الحادرة قصد الى مزيج من المعنيين الحسي والمجازي . فهو يقول انهم لا يهجرون هذا المكان وان أجدب ، لأنه أول ما نزلوا به لم يكن مجدبا بل كان خصيبا يعطيهم الشبع أو قريبا منه ، فالآن اذ حل به الجدب يؤثرون أن يظلوا به مخلصين لهمتمسكين به ، آملين أن يعود المطر فيغيثه بعد ان ضن عليه ، لأنه ارتبط في أذهانهم بمعنى الشرف والكرم فصار مكانا عزيزا على نفوسهم ، خصوصا لأن بعض أحيائهم تقرر البقاء به الى حين فلا يخونهم قوم الشاعر ولا يهجرونهم . فان صح رأينا في ان « المجد » في هذا البيت مزيج من المعنيين الحسي والمجازي ، كان هذا البيت شاهدا طريفا على اختلاط المدلولين في ذهن الشاعر القديم . وكان هذا يحدث في زمان شباب اللغة قبل أن تتحول المجازات الى أكليشيهات محفوظة تنفصل لدى مستعمليها عن أصولها الحسية . ونظيره لا يزال يحدث للأطفال حين يبدأون في الانتقال من الفهم الحسي الى الفهم المجازي للتعبيرات اللغوية . ومن هذا نستنبط درسا هاما ، هو اننا في قراءتنا للشعر القديم ، وللنثر القديم أيضا ، يجب علينا دائما أن نتذكر المعنى الأصلي الحسي للكلمة أو التعبير ، وأن نتمثله تمثلا حاضرا في مخيلتنا ، والا أضعنا على أنفسنا كثيرا من عناصر الحيوية والجمال في الأدب القديم .

١٥ ـ بسبيل ثغرٍ لا يسرّح أهله سَقِمٍ يُشارُ لِقــــاءه بالإصبع

هذا هو البيت الأخير فى فخره بقومه . فان صح ترجيحنا انه صياغة جديدة يحلها الشاعر محل بيته السابق « ومحل مجد » ، كانت الباء فى قوله « بسبيل ثغر » متعلقة بقوله « نقيم بيوتنا » فى البيت الأسبق . ونستطيع فى ضوء شرحنا الماضى أن نفهم هذا البيت الجديد الذى اضطرب الشراح القدماء فى فهمه ، فقالوا « لا يسرح أهله أى لا يسرحون ما لهم من خوف العدو » . وقالوا أشياء أخرى لا تقل خطأ . والحقيقة هى ان هذا البيت يعطى النتيجة التى تنتج مما ذكره الشاعر من قبل من اصرارهم على الحفاظ على ديارهم وان أجدبت أحيانا . اذ يشتهر عنهم انهم قوم يحافظون على وطنهم ولا يتخلون عنه بسهولة ، فترهبه القبائل الأخرى ولا تطمع فى غزوه حين يعود اليه الخصب . بل هى تتحاشاه اذا مرت به فى أسفارها ولا تقترب منه بل تشير اليه باصبعها فى خوف شـــديد .

وتعبيره « يشار لقاءه بالاصبع » تعبير جميل فى تصويره للفزع والتحاشى بهذه الحركة الحسية . نكاد نرى رجال القبائل الأخرى يمرون بالمكان عن بعد فيرتعدون خوفا ويمدون أيديهم المرتعشة يشيرون اليه ويقولون : « هــذه دار بنى ثعلبة بن ســـعد بن ذبيان فاحــذروها ولا تقربوها ! » أما وصفه للمكان بأنه « سقم » فوصف غاية فى الدقة والجمال . فقوله « سقم » معناه مخوف يخشاه الناس . وهنا يقول الأستاذان اللذان لخصا الشرح القديم وطبعاه طبعة حديثة ان هــذا المعنى لكلمة « سقم » لا يوجد فى المعاجم . وهو حقا لا يوجد فى المعاجم ، ولكنه تعبير شخصى مبتكر من هذا الشاعر ، ومن واجبنا أن

تفكر : ماذا عنى الشاعر بتعبيره المبتكر هذا ؟ هو يصور به ما يشعر به الخائف فى أحشائه من السقم والغثيان ، وهذا شعور نعرفه جميعا اذا تذكرنا تجربة أحسسنا فيها بالخوف الشديد فشعرنا بأثره فى أحشائنا . ومن الطريف ان هذا التعبير الذى استعمله هذا الشاعر العربى الجاهلى يذكرنا بالتعبير الانجليـزى الذى يســـاويه تماما : sickening fear ، أى خوف يؤدى الى المرض والغثيان . وهذا مثل طريف على تشابه التعبيرات الإنسانية الناشئة عن تشابه الانفعالات الانسانية على الرغم من الاختلاف السحيق فى الجنس والبيئة والزمان .

وأما وصفه المكان الذى يقيمون فيه بأنه ثغر فيعنى به فخرا زائدا . فالثغر هو المكان المفتوح ، ومنه سمى الفم ثغرا لأنه فتحة فى الوجه . والمكان المفتوح هو المكان غير المحصن تحصينا طبيعيا ، فهو عرضة لهجمات الأعداء لأنهم يستسهلون غزوه . ومن هذا سميت حدود الوطن القريبة من أراضى الأجانب ثغورا لأنها عرضة لغزوهم (واستعمالنا الآن للثغر بمعنى المرفأ البحرى فقط هو استعمال ناقص لا يعطى كل المدلول الأصلى للكلمة) . ووجه هذا الفخر هو انهم يقيمون بهذا المكان لأن لديهم فى عددهم وقوتهم وبأسهم وشجاعتهم ما يفى بحمايته دون حاجة منهم الى جبال عالية تحيط به أو أراض وعرة تصونه من هجوم الأعداء . فهذه الكلمة الواحدة « ثغر » فيها كما ترى زهو قوى وادلال كبير من الشاعر ببأس قومه . ولم تكن القبيلة تجرؤ على الاقامة بمثل هذا المكان الا اذا كانت واثقة من نفسها حقا ، أما أغلب القبائل فكانت تبذل جهدها فى أن تتخير لاقامتها مكانا له بعض التحصين الطبيعى . وبهذا نفهم القوة الكاملة للفخر فى سائر البيت ، فبرغم ان هذا المكان ثغر مفتوح

غير محصن ، يخشاه الآخرون كل هذه الخشية التى صورها الشاعر ، لمجرد اقامة قبيلته به .

* * *

بهذا يتم الحادرة فخره القبلى ، وينتقل الى فخره الشخصى الذى سنتابعه فى فصلنا القادم . أما فى هذا الفصل فقد رأى القارىء المنهج التاريخى الاجتماعى الذى اصطنعناه فى دراسة فخر الحادرة بقبيلته ، وكيف حاولنا أن نستقري من هذا الفخر ، مضافا اليه ما قاله الشعراء الآخرون فى الجاهلية وصدر الاسلام ، عددا من أهم القيم الاجتماعية التى سادت الحياة الجاهلية .

كما رأى القارىء كيف استخدمنا منهجنا هذا فى تحقيق حياة الجاهليين بين المثل من ناحية ، وواقع الحال من ناحية أخرى ، وكيف قادنا هذا المنهج الى تعديل طائفة من الآراء الذائعة والمسلمات المقررة ، تلك الآراء والمسلمات التى يلوكها ويرددها كثير من الكتاب ومؤلفى الكتب المدرسية فى تاريخ الأدب ، ويتناقلونها واحدا بعد الآخر ، دون أن يعنوا بتمحيصها والتثبت من مدى موافقتها للحقيقة .

ونحن لا ندرى هل اقتنع القارىء بكل ما بسطناه أو بعضه ، ولا نأمن أن يكون فى آرائنا التى عرضناها نصيب من الخطأ كبير أو صغير ، وجل من لا يخطىء ولا يسهو . ولكن الحقيقة الواحدة التى لا نشك فيها ، والتى نعتقد ان فصلنا هذا قد جلاها ، هى حاجتنا الشديدة الى أن نعيد النظر فى جميع الأحكام الرائجة فى تاريخنا الأدبى .. وأن نخضعها لمنهج فى البحث أكبر دقة . وبهذا نحقق هدفين ربما يبدوان متناقضين ، لكنهما فى الحقيقة متكاملان لا يقوم أحدهما بدون الآخر .

أولهما التحقيق الموضوعى النزيه المجرد من الهوى والتعصب والحلم الرومانسى بالماضى ، وثانيهما انصاف الجاهليين فى حدودهم الزمانية والمكانية التى حددت أوضاعهم المعاشية فحددت امكانياتهم الفكرية والأخلاقية .

اما أن نمضى فى تقديس الجاهليين والنظر اليهم من خلال منظار وردى لا يرى فيهم الا جماعا للفضائل كما يفعل البعض ، أو فى تحقيرهم وتقبيح جميع أحوالهم وعاداتهم والنظر اليهم من خلال منظار أسـود لا يرى فيهم الا كتلة من الرذائل كما يفعل البعض الآخر ، فسنظل فى كلا الحالين عاجزين عن معرفتهم معرفة موضوعية صحيحة ، وعاجزين عن التعاطف الصحيح معهم ، والتعاطف الصحيح لا يقوم على الجهل بالحقائق أو تجاهلها واعماء البصر عنها ، بل يقوم على فهمها وادراكها ادراكا عاقلا حكيما يربطها بأوضاع بيئتها وظروف زمانها .

ومهما يكن من قيمة دراستنا هذه فى ذاتها ، فنحن نرجو أن يكون فيها حافز يحفز باحثينا ونقادنا على تجديد نظرتهم الى تاريخنا الأدبى واعادة تقويمه ، ولعل فيما بسطناه هنا ما يصلح أساسا لنقاش جاد خصيب يتناوله من يعقبنا من الباحثين والنقاد بالتصحيح والاكمال حتى يقود الى معرفة أوفى وفهم أعمق للعرب القدماء . فان الحقيقة المحزنة هى ان تاريخنا الأدبى لا يزال غاصـا بالأخطـاء والأوهام والأكاذيب وأنصاف الحقائق ، لا عجب أن نجده لا يصلح البتة كأساس نقيم عليه نهضتنا الجديدة التى نحاول فيها أن نحقق قوميتنا العربية بمفاهيمها العلمية الجديدة .

الفصل السابع

نشوة الحياة

اللذة العنيفة والألم العنيف

أما وقد فخر الحادرة بقومه هذا الفخر العريض ، الذى تبيّنا أهميته التاريخية الاجتماعية ، ولكن لم نستطع أن نَستجيب له استجابة فنية قوية ، فانه يقدم الآن على الفخر بنفسه فى الأبيات الباقية من القصيدة ، وهى ستة عشر بيتا . فيفخر أولا باقباله على حياة اللهو والملذات واكثاره من شرب الخمر فى صحبة الفتية الأمجاد . ويفخر ثانيا بسخائه على المضرورين المحتاجين وتعجيله طبخ الطعام لهم . ويفخر ثالثا باقدامه على الأسفار الطويلة المضنية وجلده على مشاقها .

وفى فخره الشخصى هذا يعود الحادرة الى مجال نستطيع أن نجد فيه نهاية المتعة الفنية ، ويتسنم من جديد ذروة الحيوية والنشاط ، ويصير فى امكاننا مرة أخرى أن نطرب طربا قويا لفنه الشعرى من كلتا ناحيتيه المضمونية والأدائية ، بل لا نخالنا مسرفين اذا ادعينا انه فى بعض هذه الأبيات يبلغ مدى الاتقان البيانى الذى لا مرتقى وراءه لنظم شعرى .. وهذه أبياته فى فخره بالصفة الأولى :

١٦ ـ فسُمَىَّ ما يُدريكِ أنْ رُبَّ فتيةٍ ... باكرتُ لذّتَهم بأدكَنَ مُترَعِ

١٧ ـ مُحْمرَّةٍ عَقِبَ الصَّبوحِ عيونُهم ... بمَرًى هناكَ من الحياةِ ومَسْمَعِ

١٨ ـ بَـكَروا علىَّ بسُحْرَةٍ فصَبَحْتُهم ... من عاتقٍ كدم الغزال مُشَعْشَعِ

١٩ ـ مُتَبَطِّحِين على الكَنِيف كأنهم يبكون حول جِنازةٍ لم تُرْفَعِ

ولنعط أولا شرحا لغويا لكل من الأبيات الأربعة :

١٦ — باكرت لذتهم = عجلتِ اليهم بالخمر اللذيذة فى الصباح الباكر . أدكن = صفة من الفعل دكن (بكسر الكاف) أى مال لونه الى السواد ، وهو يعنى زِقا ، والزق وعاء مصنوع من الجلد كانوا يحملون فيه الخمر ، وكونه من الجلد يُبقى الخمر نَدِية طرية ، كما لا نزال — أو كنا الى عهد قريب — نحمل الماء فى قربة أو زمزمية ، خصوصا إذ كانوا يحزّون شعر الجلد ولا ينتفونه ، فبقية الشعر تساعد على امتصاص ما يرشح من الخمر الى سطح الزق ، وبتعرضه للهواء وتبخره فيه يحتفظ بطراوة الخمر . مترع = مملوء الى آخره .

١٧ — الصبوح = خمر الصباح . بمرى = مخففة من بمرأى . والشطر الثانى معناه اللغوى انهم كانوا حيث يرون ويسمعون من الحياة كل ما يشتهون من ملذات ومتع .

١٨ — السحرة = قبل الصبح . صبحتهم = أعطيتهم الصبوح . عاتق = خمر معتقة أبقوها بعد صنعها زمنا قبل أن يشربوها . كدم الغزال = مثل دم الظبى الصغير المذبوح فى الحمرة والطراوة . ويروى كدم الذبيح ، أى الدابة المذبوحة فدمها طرى . مشعشع = قد أضيف اليه قدر معتدل من الماء لا قليل ولا كثير ، وكانوا كثيرا ما يضيفون الماء الى الخمر القوية لترقيقها .

١٩ — متبطحين = مستلقين على وجوههم . الكنيف = مكان تكنفه أى تحوطه الأشجار ، يلجأون اليه لتحميهم الأشجار من الريح والبرد ، أو يضعون فيه ابلهم . الجنازة = جثة الميت ، أو السرير الذى توضع عليه الجثة . لم ترفع = لم تحمل الى القبر بعد . وبعض الروايات تقدم هذا البيت على البيت الماضى ، ولكننا نؤثر جعله آخر هذه الأبيات

هذا هو الشرح اللغوى للأبيات . ولكنه ليس الا الخطوة الأولى لفهمها وتقديرها ، فليبذل القارىء معنا واجب المشاركة الفنية حتى يستجيب لابداع تصويرها وتنغيمها ، وكلها رائعة التصوير ، ساحرة النغم ، ولكنه يصل الى ذروة موسيقيته ، كما نستطيع الآن أن نسمعها ، فى الشطر الأول من البيت السادس عشر ، ثم فى البيت الثامن عشر .

اقرأ ذلك الشطر «فسمى ما يدريك أن رب فتية » ، وكرر قراءته مرات حتى يستولى سحره الكامل عليك ، وانظر أى ثمل فنى يأخذك . ثم حاول أن تستعيد هدوءك وأن تنظر فى الشطر نظرة فاحصة لتتبين أسرار تنغيمه الذى فتنك كل هذه الفتنة ، تجدك فى النهاية غير مستطيع أن تعلله تعليلا كاملا . ربما تلتفت الى حلاوة الترخيم فى قوله « فسمى » ، والى رشاقة العطف بالفاء فى بدء هذه الكلمة . وربما تستعذب المقطع الطويل المفتوح « رى » فى قوله « ما يدريك » ، وتجد حلاوة فائقة فى هذه الراء العذبة الممدودة بالياء ، خصوصا اذ يأتى هذا المقطع برقته السيالة بعد قلقلة الدال . وربما تعجب برشاقة التخفيف فى باء « رب » وتجده يزيد من نشاط الحركة وسرعة تتابع الأنغام فى الشطر . وربما تلتفت الى لذة ترديد الراء فى « يدريك » و « رب » . وربما تلتفت الى أشياء أخرى غير هذه ، ولكن هذا كله لن يكفيك تعليلا ، وستضطر أمام هذا الشطر العجيب الى أن تلجأ الى أقوال عامة غامضة تصف بها هذا السحر الخفى الذى يستولى عليك من قراءة الشطر .

وهنا تتجلى لنا هذه الحقيقة التى لا مناص لنا من اقرارها على الرغم من كل ما تكلفنا فى هذا الكتاب من عناء التحليل والتعليل . وهى ان فى الفن معجزات يعيينا تعليلها مهما نحاول تدقيق التحليل واستقراء الأسباب واستنباط الأصول وتقعيد القواعد . ولعلك تتذكر هنا أمثلة أخرى من

الفن يقف أمامها النقاد صعقين متحيرين لا يستطيعون لها تعليلا كافيا .
لعلك تتذكر مثلا ما يصدر عن النقاد الانجليز من انفعال يكاد يبلغ الهوس حين يقفون أمام وصف شكسبير لزهور النرجس الأصفر (الدافوديل) ، التي تنبت في انجلترا في شهر مارس ، والجو لا يزال باردا عاصف الريح ، ولكنها لا تخشاه ، بل تستقبله مزهوة بجمالها ، فهي « تأتي قبل أن يجرؤ السنونو على المجيء [1] ، وتصعق بجمالها رياح مارس » :

Daffodils
That come before the swallow dares, and take
The winds of March with beauty.

والا فماذا تقول أمام تلك الأبيات الأربعة ؟ هل تقول ان جميع حروفها تنساب انسيابا رائع العذوبة تام السيولة ، ويتتالى أحدها بعد الآخر في تعانق مرقص ، وانها تنسجم جميعا في تدفقها واسترسالها مع وزن الكامل العظيم الحركة والنشاط كما تتتابع الأنغام من أصابع البيانو النفيس حين تدق عليها يد ملهمة في سرعة حاذقة . ولكنك بعد أن تقول هذا وأكثر من هذا ستنتهي الى نفض يديك من محاولة التعليل وتكتفي بأن تردد القولة الرائعة التي قالها الرسول عليه السلام : ان من البيان لسحرا .

لكن استمع بنوع خاص الى البيت الثالث من هذه الأبيات واطرب ما شاء لك الطرب ، بل اسكر ما شاء لك السكر الفني الحلال ، بتنغيمه الباهر وايقاعه المرقص . وأنا ما جئت الى هذا البيت الا ودفعني الى تكرار قراءته عشرات المرات قبل أن أمتلك نفسي وأكفها عن الترديد اذ يبلغ بي الدوار الفني مبلغه . وهل تستطيع ألفاظ اللغة أن تزيد على هذا

(١) السنونو : طائر يهجر انجلترا في فصل الشتاء الى البلدان الجنوبية الدافئة ، ثم يعود اليها في الصيف .

النظم فى خفة التساوق ورشاقة الانسياب وحيوية التراقص ؟ هنا مرة أخرى لا فائدة من محاولة التعليل ، وان كنا مرغمين على أن نخص بانتباهنا هذه اللفظة الأخيرة « مشعشع » وما تشيع فى البيت كله من « الشعشعة » ، بحيث يخيل الينا ان البيت لم يعد مجرد ألفاظ لغوية بل قد استحال الى رقصة منتشية مرعشة يستجيب لها القارىء بكل كيانه الجسمى والوجدانى ، اذ يستخفه الطرب فينطلق صوته بأغاريد لا تدل الا على فرط المرح والجذل ونشوة الحياة . وأنا ما قرأت هذا البيت الا وتخيلت الحادرة قد وقف أمامى ينشده ، فيوقعه على آلة موسيقية أمسك بها فى يده وانطلق على ضربات أنغامها يشدو بهذا البيت ويتمايل مع ايقاعاته وأنغامه المتخايلة الطروب .

« نشوة الحياة » . هذه هى الصفة الكبرى التى تمتاز بها هــذه الأبيات ، والروح العظمى التى تدب فيها ، والسر الأعلى الذى تحاول الأبيات أن تكهرب سامعها بكهربائه . و « نشوة الحياة » هى الميزة الأولى التى تصف بها الشعر الجاهلى ان طلب الينا أن نحدد ميزته الأولى بأوجز عبارة . وهى تتجلى فى هذه الأبيات الأربعة على أتمها وأعنفها . فلننظر الآن فيها بيتا بيتا لنتعرف هذه الميزة الفريدة ، متذكرين ان تأثير الشعر لا يصدر من الأداء وحده مهما يكن متقنا ، بل يصدر من المضمون أيضا . بل موسيقية الشعر نفسها انما تنتج من تعانق اللفظ ومعناه ، مهما يبد لنا أن اللفظ هو مصدر هذه الموسيقية .

١٦ ـ فسمى ما يدريك أن رب فتية   باكرت لذتهم بأدكن مترع

انظر أولا كيف يوجه الحادرة فخره الشخصى الى نفس المحبوبة التى وجه اليها فخره القبلى ، فيحقق بهذا ترابطا جميلا بين الفخرين .

ونحن ان كنا لم نقتنع بربطه بين ذاك الفخر القبلى وبين نسيبه فى مطلع القصيدة ، فاننا نقبل الربط بين الفخرين ونستجيب لجمال الربط بالفاء ، كأنه يقول : الآن يا سمية قد عرفت الى أية قبيلة أنتمى ، فاسمعى حديثى عن نفسى أخبرك أى فتى أنا .

وتأمل فى الحلاوة المضاعفة لاسمها الرشيق حين يكرره للمرة الثالثة ، ويكرره مرخما للمرة الثانية ، فيحدث تآلفا موسيقيا بين أقسام القصيدة يساعدنا على تحمل انتقاله من موضوع الى موضوع ، ويقنعنا مرة أخرى بحبه الكبير لها ، فلهذا يستعذب اسمها ويحب تكراره على لسانه . وكأن هذا الشاعر الجاهلى الذى آلمه الفراق وعذبه الشوق الى المحبوبة المهاجرة يدفع نفسه دفعا عنيفا الى ما سيقبل عليه من التلذذ العنيف ملتمسا التعزى والتسرية .

ثم انتبه الى القيمة الكاملة لهذه الكلمة الواحدة « فتية » . فهو لا يعنى بها مجرد الشبان ذوى السن الغضة ، بل كانت هذه الكلمة رمزا قصيرا الى مجموع حاشد من الخلال التى كان الجاهليون يقدرونها ويجلونها فى قادة مجتمعهم ورجاله البارزين . فـ « الفتى » ليس الشاب كائنا ما كان ، بل هو الشاب الذى يجمع بين قوة الشباب ، وشجاعة القلب والنجدة والمروءة ، والسخاء والأريحية ، ثم الذى يضم الى هذه الخلال كلها شيئا آخر لابد منه ، بل هو فى نظرهم منبت جميعها ، الا وهو شرف النسب وكرم الأصل . ومن هنا قول طرفة :

إذا القوم قالوا : من فتىً ؟ خلت أننى عُنيت ، فلم أكسلْ ولم أتبلَّدِ

فتخيل الآن هؤلاء الفتية الأمجاد ، هؤلاء « الجدعان » ، الذين يرافقهم الحادرة فى حياة لهوه ، والذين لا ينادم إلا اياهم فى مجالس

شرابه ، وقد تفجرت فى عروقهم الشريفة دماء الحيوية ، وعلت وجوههم العربية الكريمة نضرة الشباب ، اذ يحصرون الآن كل قوتهم وجلدهم ونشاط شبابهم كما يحصرون كل ما تملك أيديهم من الغنى واليسار فى « نوبة » من نوبات اقبال المسرف على ملذات الحياة ، ينهبونها نهبا ، ويتبارون فى اظهار « جدعنتهم » بمدى قدرتهم على العبّ منها دون أن تكل أجسادهم ، حتى يبلغوا جميعا درجة الصرع التام الذى سيصفه الحادرة فى بيته التاسع عشر .

الى هؤلاء « الفتية » — وأنت الآن تعرف المغزى الجاهلى الكامل لهذه الكلمة ، فتقدر كل قيمتها الموسيقية — دفع الحادرة فى الصباح الباكر بزق قد ضرب لونه الى السواد ، لكن ما فائدة هـذه الكلمة « أدكن » والام تومىء ؟ هذا الزق قد ضرب لونه الى السواد من كثرة استعماله فى احتواء الخمر . وهذا بدوره يدل على انهم على شبابهم الغض قد طال عهدهم بمعاقرة الخمر . ليسوا اذن من « الأولاد الخام » الذين يشربون الخمر للمرة الأولى ويستعملون زقا « جديد لنج » . هل تتذكر خجلك حين بدأت تتعلم لعبة « التنس » مثلا وفى يدك مضرب « جديد لنج » ، وأنت تتوق الى اليوم الذى تكون فيه قد أكثرت استعماله حتى اسمرّ لونه من العرق والشمس ؟ أو تتذكر خجلك اذ ذهبت تشترى أول « ماكينة حلاقة » تستعملها لحلق تلك الشعرات القليلة التى بدأت تطرّ فى ذقنك فتملأك بشعور جديد رائع من الزهو والكبرياء من ناحية ، والخجل من قلتها وخفتها من ناحية أخرى ؟ لكن الحادرة ورفاقه ليسوا من هؤلاء الشبان الأغرار ، بل هم على حداثة شبابهم قد عرفوا الخمر منذ زمن طويل .

ملأ الحادرة هذا الزق بالخمر الى آخره ، وقدمه الى رفاقه فى بكرة

ذلك اليوم ، يبادرهم بلذتهم المفضلة . تأمل الآن جمال التعبير ورشاقته فى قوله « باكرت لذتهم » . فهم ما ان تفتحت عيونهم من فترة النوم التى كانوا قد لجأوا اليها حتى أسرعوا الى الحادرة فبادرهم بالزق مملوءا الى آخره . لكن ماذا ألجأهم الى نومهم هذا ؟ سنفهم من البيت القادم انهم انما التمسوا فترة قصيرة من الراحة بعد ليلة طويلة صاخبة خافلة بالشرب واللذة . واسراعهم الى الحادرة وتعجيله لهم بالصبوح فور ما يستيقظون يدل — عرضا — على انه هو زعيم هذه « الشلة » فى نوبة السكر هذه .

١٧ ـ مُخَمَّرَةٍ عَقِبَ الصَّبوحِ عيونُهم   بمَرًى هناك من الحياة ومَسْمع

ولكن كيف تحمر عيونهم بعد شربهم لكأس الصباح مباشرة ؟ وهل تكفى هذه الكأس الواحدة لجلب الاحمرار الى العين ؟ الآن نفهم ان هذه الحمرة ليست من خمر الصباح ، بل هى من الشرب الطويل المسرف الذى اندفعوا فيه طول الليلة البارحة . والذى فعلته هذه الكأس هى انها ساعدتهم على الاستيقاظ التام وساعدتهم على تفتيح عيونهم ، فلما فتحوها تبدى احمرارها الذى يدل دلالته على نوع السهرة التى سهروها . كما قال أبو نواس فى بيته الرشيق :

تفتيرُ عينيكَ دليلٌ على   أنك تشكو سهر البارحه !

ومن هذا نفهم لماذا بادرهم الحادرة بالخمر فور ما أقبلوا عليه . فهذه كأس التداوى التى يجد فيها الشاربون خير علاج لما فعلت بهم الخمر فى الليلة السابقة . وتتذكر قول الأعشى « وأخرى تداويت منها بها » . وقول أبى نواس « وداونى بالتى كانت هى الداء » . وتفهم أيضا هذه الظاهرة التى شاهدناها فى كثير من الأفلام السينمائية وقرأناها فى كثير

من الروايات : أن الشاب يستيقظ من نومه مخمورا يحس بالصداع والدوار والغثيان ، ويحس بجفاف حلقه واحتراقه وتبلد أوصاله وتخاذلها ، فلا يشفيه الا أن يسرع الى الزجاجة يصب منها كأسا جديدة يبتلعها بنهم ، فاذا برأسه قد ثبت على كتفيه بعد دورانه ، وبنفسه قد استقامت بعد غثيانها ، وبجسمه قد نشط وعقله قد تفتح بعد أن طارت عنهما أبخرة السكر ودب فيهما من جديد دبيب الخمر ، نفس الداء ونفس الدواء !

أولا نعرف نحن مدمنى التدخين تجربة مشابهة ؟ الا يستيقظ أحدنا فى الصباح يعانى ما يعانى من أثر الافراط فى التدخين فى ليلته البارحة ، فلا يكون دواؤه الا سيجارة جديدة يدخنها « على الريق » ، فتفعل فعلها العجيب فى تطهير حلقه وتسليك زوره وانعاش روحه واتمام صحوه بعد فترة لابد منها من السعال والدمع ؟ فان قلت لنا — أنت أيها السعيد الحظ الذى لم يقع فى براثن هذه العادة المؤذية ، بل القاتلة كما يؤكد لنا الآن الأطباء — ان قلت لنا ان هذا الدواء ليس الا انفراجا مؤقتا ، اذ يقدم الى الأعصاب دفعة جديدة من سم النيكوتين الذى تعودت عليه ، وانه يزيد الخطب تفاقما والداء تمكنا ، فانا نشكرك على نصيحتك ، ونوافقك تمام الموافقة على صحتها ورشادها ، ولكن نعتذر اليك عن عجزنا عن اطاعتها ، والى أن تحدث المعجزة على أى حال لا مناص لنا من أن تتداوى من السيجارة بسيجارة أخرى ، كما تداوى رفاق الحادرة من خمر البارحة بخمر الصباح !

أما شطره الثانى « بمرى هناك من الحياة ومسمع » ، فنكاد نستكثره على شاعر عربى جاهلى .

هذا الشطر نادر المثال فى الشعر العربى كله فى دقة نفاذه الى سر الحياة وكهربائها . انظر أولا كيف يشرح الشراح القدماء هذا الشطر

بأن يقولوا « أى حيث يرون ما يشتهون ويسمعون » . لكن هل يكفى هذا الشرح فى الاحساس بكهرباء هذا الشطر ؟

ان الحادرة لم يرد أن يقول انهم فتيان أغنياء يجدون كل ما يريدون من أسباب اللذة ، ويرون أحسن ما تراه عين ويسمعون أحسن ما تسمعه أذن ، من خمر وشواء ونقل وفاكهة ، وورود ورياحين ، وقيان جميلات ، وغناء شجى ، وموسيقى مطربة ، وطقس لطيف ، وشجر ملتف ، وطبيعة ساحرة — لم يرد أن يقول هذا فحسب ، هو أراد هذا كله (والى هذا أشار الشراح بعبارتهم المقتضبة المخلة « حيث يرون ما يشتهون ويسمعون » ، وان كانوا يعتمدون على معرفة قارئهم بما يقوله الشعراء الآخرون من وصف مجلس الشراب ومباهجه) نقول : هو أراد هذا كله ، ولكنه أراد شيئا آخر أعلى منه ، وأدق منه .

أراد ان هؤلاء الفتية الأمجاد ، ذوى الغنى واليسار ، والصحة والقوة ، والنشاط والحيوية ، والكرم والأريحية ، قد بلغ من امتلاكهم لنعم الحياة ، واقبالهم العنيف على ملذاتها ، انهم قد خلصوا الى «الحياة» نفسها . خلصوا الى هذا السر الغامض الخالد الذى يفرق بين الوجود والعدم ، وبين الجمود والحركة ، هذا السر الذى يدب فى الأحياء ويحركهم ويعطيهم قدرات النمو والحركة الارادية والانتعاش والانفعال والوعى والادراك والذاكرة والفكر . خلصوا اليه فرأوه وسمعوه بل لمسوه وذاقوه ، وانتفضوا برعشة كهربائه ، فهم لم يعودوا يرون ويسمعون مسرات الحياة وملذاتها ، بل صاروا يرون ويسمعون « الحياة » نفسها ...

فكلمة « الحياة » هنا كانت تكتب بحروف كبيرة « كابيتال »

لو أن الرسم العربى يعرف هذه الحروف . لأن « الحياة » هنا مشخصة ، أى هى اسم علم على شخص علم . وهذا الشطر من الأمثلة القليلة التى وصل فيها شعرنا القديم الى « التشخيص » الحقيقى الذى نعرفه فى الشعر الغربى . وهى الأمثلة التى تبلغ فيها حساسية الشاعر وشفافية وجدانه وقوة استجلائه لقوى الكون ودقة نفاذه الى سرها الأزلى المحرك انه يرى هـذه القـوى ماثلة أمام عينه كأشخاص لها أجسام يحسها باحساساته . فان أردت أن تزداد فهما لما عناه الحادرة فى شطره هذا فتذكر ما يقوله المتصوفة عن ساعة الكشف والتجلى حين تنكشف لأرواحهم الحقيقة الخالدة فيتم اندماجهم معها واتحادهم بها بكل كيانهم الجسمى والروحى ، هذا — لا أقل منه — هو ما أحس به هذا الشاعر الجاهلى حين نظم شطره هذا « بمرى هناك من الحياة ومسمع » ، وان يكن قد أدى مضمونه بما أتيح له من قدرات اللغة فى عصره ، ولكن ألفاظه البسيطة جاءت مشحونة بطاقة مركزة عنيفة لا نملك أنفسنا من التكهرب بها ان أحسنّا الاستماع الى هذا الشطر وأحسنا قراءته .

فكيف نحسن قراءته ونحسن الانصات اليه ؟ أنظر أولا كيف جاء تخفيفه للهمز فى « مرأى » حين جعلها « مرى » غاية فى الخفة والسيولة، فزاد من سرعة الشطر وحيويته ، واقترب به من اللهجة المحلية لبعض القبائل التى تخفف الهمز ابتغاء السهولة والسرعة والنشاط فى الحديث اليومى الحى . ثم استمع الى المدة فى « هناك » واطل فيها صوتك وزد من شدته واعل بدرجته . ثم ضاعف هذه الخصائص الصوتية الثلاث — الزمن والشدة والدرجة — مرة أخرى حين تأتى الى المدة الثانية والكبرى فى « الحياة » . ثم انطق بقوله « ومسمع » بأقوى ما تستطيع من الخيلاء والفخار ، متذكرا صيحة « أولاد البلد » عندنا : احنا

الجدعان ! . وفى هذا كله ابذل جهدك فى أن تنفعل أعنف انفعال بمضمون الشطر حتى يتموج به صوتك تموجا صادقا مخلصا وحتى تلقيه بأقصى ما تستطيع من الزهــو والاعتزاز ، والرعشة والتــوفز ، والاندفاع والجموح ، والعنف والتحدى ، كلها جميعا .

بعد ذلك تأتى الى البيت الذى تبلغ فيه مقدرته الموسيقية ذروة عذوبتها ورشاقتها ، ونشاطها وتدافعها وحيــويتها ، والذى قلنا اننا ما سمعناه الا وخيل الينا أن الحادرة قد قام أمامنا يوقعه على آلة موسيقية وهو يهتز بكل كيانه مع ايقاعاته وأنغامه المرقصة :

١٨ ـ بكروا عليّ بسُحْرةٍ فصبحتهم من عاتقٍ كدم الغزال مشعشع

استمع بنوع خاص الى التنوين الذى يأتى فى آخر التفعيلة الثانية ، ثم التنوين الآخر الذى يأتى فى آخر التفعيلة الرابعة ، وانظر كيف يقسم هذان التنوينان البيت الى ثلاث جمل موسيقية متساوية متجاوبة :

بكروا علىّ بسحرةٍ
فصبحتهم من عاتقٍ
كدم الغزال مشعشع

وتأمل تتابع كلمات البيت احداها بعد الأخــرى فى خفة وسيولة منسابة ، وتذكر ما قلناه عن أثر الكلمة الأخيرة فى « شعشعة » البيت كله . ثم اقرأ الآن هذا البيت — قراءة جاهرة ! — عشرين مرة ، نرجوك هذا ونلح فى الرجاء ، لتستكشف سهولته التامة فى الانسياق عــلى اللسان ، وبساطته البادية فى السرد ، لكن هذه السهولة وهذه البساطة هما ما سماه البلاغيون القدامى بالسهل الممتنع ، لأنه على سهولته الظاهرة لا يستطيعه الا قلة من الفصحاء البلغاء .

والآن فى بيته التاسع عشر يصور حالتهم حين بلغوا نهاية هذه النوبة التى اندفعوا فيها . وكان فتيان العرب فى الجاهلية يسترسلون فى مثل هذه النوبة أياما وليالى متوالية ، حين يقدم على حيهم أحد تجار الخمر من الروم أو من الفرس ، فيقيم حانوته بجوار الحى ، ويتسابق اليه فتيان الحى متنافسين فى اظهار غناهم من ناحية ، وجلدهم على اجتراع الخمر وانتهاب الملذات من ناحية أخرى ، حتى يأتوا على كل ما لديه من الخمر . فالآن يصور لنا الحادرة كيف بلغوا المدى فصرعوا صرعا تاما . ولكننا حين نصل الى هذا البيت :

١٩ ـ متبطّحين على الكنيف كأنّهم   يبكون حول جنازة لم تُرفع

نسأل القارىء أولا أن يتذكر ما قلناه من قبل من ضرورة الانصات الى الشعر القديم بآذان أهله ، وبذل الجهد فى تعرية الألفاظ من ارتباطاتها الحديثة حتى نكون أقدر على أن نسمع فيها ما كان يسمع فيها القدامى من موسيقى وعلى أن نتابع ما كانت تثير فيهم من معان ثانية واستدعاءات فكرية وعاطفية وجمالية . فان الشطر الأول من هذا البيت يحتاج منا الى هذه المحاولة احتياجا خاصا والا أفسدناه على أنفسنا افسادا شنيعا . ذلك اننا لا نستعمل الآن كلمة « الكنيف » الا فى فى مدلول كريه ، فاذا اقتصرنا على هذا المدلول لم نستطع أن نرى فى قوله « متبطحين على الكنيف » الا صورة بشعة ولم نستطع أن نسمع فى الشطر الا جرسا منفرا للأذن . أما فى الاستعمال القديم فلم تكن كلمة « الكنيف » تختص بهذا المدلول المنفر . فالكنيف هو كما شرحنا المكان الذى تكنفه الأشجار فتقيه لذع الريح والبرد . وكانوا يلجأون الى مثل هذا المكان للراحة والاستجمام وللشرب والمنادمة . وكانوا كما يصف شعراؤهم يجدون

لذة خاصة فى شرب الخمر فى اليوم الغائم الذى يكسو فيه الغيم السماء ، وفى مثل هذا اليوم تكثر الريح ، فلجوؤهم الى ذلك المكان المكتنف بالأشجار يحميهم منها .

تخيل اذن مساحة من الصحراء خارج مضارب الحى قد أحاطت بها الأشجار من كل مكان فحمتها ، وما أقل وجود الأشجار فى الصحراء ، تجده منظرا جميلا مريحا للعين والنفس . وتخيل أولئك الفتيان قد لجأوا الى هذا الكنيف يحتمون بشجره ويتخذونه مسرحا لشربهم ومنادمتهم ولذتهم ، تجد المعانى المقترنة به فى هذا الاستعمال معانى ممتعة سارة بهيجة . فان أردت منظرا قريبا منه فتذكر — ان كنت رأيت — « التعريشة » التى توجد فى الحقول فى ريفنا المصرى يلجأ اليها « جدعان » القرية متسترين بها مقبلين فى كنّها على متعهم المسترقة من خمر أو حشيش !

اذا قمت بهذه المحاولة وبذلت هذا المجهود الضرورى فلعلك لا تعود تجد فى قوله « متبطحين على الكنيف » ما تنفر منه نفسك وتضجر منه أذنك ، ولعلك تستطيع أن ترى وتسمع فى هذا التعبير ما رأى فيه القدماء وسمعوا من البراعة التصويرية ومهارة الأداء الموسيقى للصورة المقصودة . وبعد فاذا كنا الآن لا نستعمل لفظ « الكنيف » الا فى ذلك المدلول الكريه ، فاننا لا نزال نستعمل الفعل كنفه واكتنفه فى مدلولات غير منفرة بل مدلولات جميلة ، فى مثل قولنا : قصر تكتنفه الأشجار والحدائق ، وفى قولنا : عاش فى كنف من الخير ، وفى كنف فلان ، وعشت فى كنف الله ورعايته . فلعل تذكرك لهذه المدلولات السائرة يساعدك على أن تخلى اللفظ من مدلوله الحديث وأن تسمع موسيقيته الأصلية الرقيقة وترى منظره الجميل الممتع .

فلنتأمل الآن فيما بطح رفاقه أى ألقاهم على وجوههم على تلك الأرض . هى اللذة الطاغية حين بلغوا مداها فصرعتهم أجساما وعقولا . فأجسامهم من عنف اللذة قد تجمدت وتشنجت فهى لا تستطيع حراكا . وعقولهم قد تخدرت فهم لا يعون ما حولهم فى نشوتهم الكبرى واتصالهم المرهف الحاد بلذة الحياة . أما حين نأتى الى قوله « كأنهم يبكون حول جنازة لم ترفع » فاننا نأتى مرة أخرى الى تعبير نكاد نستكثره على شاعر جاهلى .

ماذا يعنى الحادرة بهذا التشبيه الغريب ؟ وكيف يجوز له أن يشبه حالتين عظيمتى الاختلاف بل هما فيما يبدو تامتا التناقض ، حالة الشاربين الذين استولت عليهم نشوة الخمر والملذات ، وحالة الذين ثكلوا حبيبا عزيزا عليهم فاستولى عليهم الألم الشديد ؟

حين نفكر فى هذا السؤال يتجلى لنا مبلغ شفافية هذا الشاعر وعمق نفاذه الى أسرار التجارب البشرية . فقد استطاع بشفافية نظرته وعمق نفاذه أن يدرك هذه الحقيقة الدقيقة العجيبة : ان المتناقضات كثيرا ما تتشابه ، وان الأضداد كثيرا ما تتلاقى ، وان اللذة والألم اذا وصل كلاهما الى نهايته فما أشد شبهه بالآخر ، حتى ليصعب علينا أن نميز ألذة هو أم ألم .

وتجارب الحياة التى تشهد بهذه الحقيقة تجارب عديدة منوعة ، تتراوح بين تلذذ أحدنا بأكل الشطة اذ تلهب فمه وتحرق حلقه فتدمع عيناه ويصيح متلذذا بألمها الحاد (وهل نتصور لو اخترعت شطة خالية من اللذع الحارق ان أحدنا يجد فيها لذة ؟) ، وبين كبرى لذاتنا الجسمية جميعا : اللذة الجنسية . فحين تبلغ هذه مداها هل يعرف أحدنا أين

تنتهى اللذة ويبدأ الألم ؟ وهل نستطيع أن تتسنم قمتها دون أن تلذعنا بسوط الألم الذى تقشعر منه أبداننا ؟

أولا تبكى العين من شدة الفرح كما تبكى من شدة الحزن ؟ فانظر الآن فى هذين المنظرين المتناقضين اللذين شــاءت موهبة ذلك الشاعر الجاهلى أن تقرن بينهما وتدعى تساويهما . فتيان قد كهربتهم لذة الخمر العنيفة حتى وترت أجسامهم وشلت عقولهم فصرعتهم عــلى الأرض جاحظى العيون زائغى النظرات لا يستطيعون حركة وعيونهم المحمرة مغرورقة بتلك الدموع التى نعرف ان السكارى يذرفونها حين يبلغون المرحلة الأخيرة من سكرهم . وأناس مات شخص حبيب اليهم فهم ملتفون من حول جثته يبكون ويندبون ، ولاحظ ان جثته لم ترفع بعد الى القبر فهى تظل ماثلة أمامهم حتى يصلوا الى نهاية الألم فاذا به يصرعهم . الا يتشابه المنظران حقا ؟

لكن لاحظ ان التشابه لا يقتصر على المنظر المرئى وحده ، لا يقتصر على كون هؤلاء وهؤلاء قد جمدت أجسامهم وزاغت أبصارهم واحمرت عيونهم وتحدرت دموعهم من عنف لذة الخمر أو من عنف ألم الثكل . بل التشابه أدق وأعمق ، فالتشابه المهم هو فى حالتهم النفسية الوجدانية من الوصول فى اللذة أو فى الألم الى قمة من الشحذ والتوتر لا يستطيع الجسم الانسانى والعقل الانسانى أن يتحمل عليها مزيدا ، فكلا الفريقين يبلغ ما وصفنا من الجمــود والخــدر والانصعاق والشلل والشرود والذهول . فكر فى هذا كله ثم اعجب من تلاقى الأضداد فى تجارب جنسنا البشرى ، واعجب لهذا الشاعر الجاهلى الذى نفذ الى هذا السر العجيب فى تجارب النفس البشرية .

* * *

وبهذا يتم الحادرة فخره بصفته الأولى التى يرى فيها مجالا للفخر ، كما كان فتيتهم يفعلون ، والآن ينتقل الى الفخر بصفته الثانية ، وهى عطفه على الفقراء الجائعين وتعجيله طبخ الطعام لهم ، فى البيتين التاليين :

٢٠ ـ ومُعَرَّضٍ تَغْلِي المَراجِلُ تحته ... عَجَّلْتُ طَبْخَتَه لِرَهْطٍ جُوَّعِ

٢١ ـ ولدىَّ أشْـعَثُ باسطٌ ليمينه ... قَسَمًا لقد أنضجتَ ! لم يتورَّعِ

(المعرض = اللحم الذى لم يبلغ نضجه . المراجل = جمع مرجل وهو القدر يطبخ فيها الطعام ، وكانوا يصنعونها من الحجارة أو النحاس . الرهط = العدد القليل من الرجال الى العشرة أو دون العشرة .

الأشعث = المضرور ، وأصله من شعث الرأس وهو تلبد شعرها واغبراره . لم يتورع = أقسم قسمه هذا وهو يعرف كذبه وذلك من شدة جوعه) .

هل تستطيع أن تسمع فى قوله « ومعرض تغلى المراجل » أزيز القدر الكبيرة تغلى فوق النار الصاخبة ؟ كرر هذه الجملة بضع مرات وأنصت فيها الى صوت العين يجاوبه صوت الغين ، والى الراء المشددة فى الكلمة الأولى ترددها الراء الممدودة بالألف فى الكلمة الثالثة ، والى الضاد المطبقة فى الكلمة الأولى تجاوبها الجيم المنفجرة فى الكلمة الثالثة . وتلمس فى هذه الأصوات فى ترتيبها المعين صوت الماء يفور اذ تغليه النار وصوت الحطب يتكسر اذ تقضمه النار . وفى رواية أخرى « ومجيش » أى مرجل يجيش بالغلى ، وهى رواية لا تقل أونوماتوبية . ثم انظر الى اتساق الشطر الثانى مع هذا الشطر بعينيه وجيماته الثلاث وطائيه .

ثم قف أمام هذه الصورة المحزنة التى رسمها الحادرة فى بيتيه لهؤلاء الجياع المضرورين ، رمز الحادرة لبؤسهم وفقرهم بهذه الكلمة الموجزة

« أشعث » . وتأمل كيف يمد أحدهم يده اليمنى فى نطقه بالقسم ، كما كان العرب يفعلون اذ يقسمون ، ومن هنا تسمية القسم باليمين . وانظر كيف يستعجل ويلحف فى الرجاء لفرط ما آذاه الجوع حتى ليدفعه الى تلك اليمين التى يؤكدها باللام وقد والتى يعلم انها كاذبة ، فالطعام لم ينضج بعد ، لكنه لا يستطيع أن يصبر حتى يتم نضجه . وتأمل كيف يصور الحادرة لهفة هذا الرجل بالإلتفات السريع الذى استعمله حين حكى قوله حكاية مباشرة .

ثم فكر الآن فى هذا التناقض الكبير بين الصورة التى يحملها البيتان لهؤلاء الجياع المعدمين ، وبين الصور التى حملتها الأبيات الأربعة السابقة لأولئك الأغنياء اللاهين المتنعمين ، واسأل : ما الذى حمل الحادرة على الاتيان بهذا التناقض الكبير ؟ تجده قد قصد هذا التناقض متعمدا ، لأنه يريد أن يؤكد لنا انه ليس رجلا أنانيا قاصر النظرة محدود الأفق ، تعميه سعادته هو وسعادة رفاقه ذوى اليسار عن ادراك شقاء الآخرين ، الذين يكونون جزءا كبيرا ، بل الجزء الأكبر ، من المجتمع الجاهلى . فهو يؤكد لنا ان ما ذكر آنفا من اقباله على ملذات الحياة ونعمها لا يعنى انه فاقد المرحمة ميت الضمير لا يهمه سوى متعته الخاصة ، بل انه ليدرك مبلغ شقاء الجانب الآخر من ذلك المجتمع ، ويفعل ما فى وسعه لتخفيف كربه ومداواة جراحه .

ولا نستطيع أن نترك هذين البيتين دون أن نستنبط أهميتهما التاريخية الكبيرة . فلعلك تذكر ان من الأسباب التى دفعت أستاذنا الكبير طه حسين ، فى كتابه المشهور « فى الأدب الجاهلى » ، الى رفض صحة الشعر الجاهلى وادعاء نحله ، ان هذا الشعر فيما يعتقد أستاذنا لا يصور الا حياة الأغنياء وحدهم ، ولا يصور حياة الفقراء وما يحملهم

فقرهم من ضر وما يعرضهم له من أذى ، بل يصور الجاهلين وكأنهم جميعا كانوا يحيون حياة كلها غنى وترف ، وكأنهم جميعا كانوا راضين عن هذه الحياة . أما القرآن والقرآن وحده فهو الذى يعطينا الصورة الحقيقية لحياتهم الاقتصادية ، « فستعرف من القرآن ، ومن القرآن وحده ، أن قد كانت للعرب فيما بينهم وبين أنفسهم حياة اقتصادية سيئة وقت ظهور النبى ، لعل سوءها كان من الأشياء التى حببت الاسلام الى قلوب ناس كثيرين منهم » . أما الشعر الجاهلى « فأنت تستطيع أن تقرأ امرأ القيس كله وغير امرىء القيس ، وأنت تستطيع أن تقرأ هـذا الأدب الجاهلى كله ، دون أن تظفر بشىء ذى غناء » يمثل لك تلك الحياة الاقتصادية السيئة . حتى ليسأل أستاذنا « ألم يكن بين هؤلاء العرب البائسين من انطلق لسانه مرة بالشكوى من هذه الحيـاة السيئة المنكرة » ؟

وجوابنا على هذا السؤال : بلى ، كان بينهم كثيرون ، انطلق لسانهم بالشكوى مرارا ، بل منهم من لم يقتصر على الشكوى اللسانية حتى لجأ الى الثورة الفعلية . فالحقيقة هى ان أستاذنا الكبير ، حين كتب كتابه فى فورة شبابه ، أغفل اغفالا تاما مدرسة مهمة من مدارس الشعر الجاهلى ، هى مدرسة الشعراء الصعاليك ، الذين انطلقت ألسنتهم بنفس الشكوى التى يريدها أستاذنا من الشعر الجاهلى ، والذين كوّنوا عصابات قامت بغارات منظمة علي الأغنياء والأغنياء وحدهم . ونرجع القارىء الى قصيدة عروة بن الورد زعيم الصعاليك :

أقلّى علىّ اللوم يا ابنـة منذر ونامى ، وإن لم تشتهى النوم فاسهرى

والى أبياته :

ذرينى للغنى أسعى فإنى رأيت الناس شرُّهم الفقير

ليجد هذه الشكوى القوية الثائرة . وليرجع الى شعر الشنفرى ، وتأبط شرا ، وغيرهما من الصعاليك .

ليس هذا فحسب ، بل الشعراء الأغنياء أنفسهم ، الذين يبدو أن أستاذنا حين ألف كتابه قصر انتباهه عليهم ، بقرينة قوله « مخالفة كل المخالفة لهذه الحياة التى يجدونها فى المطولات وغيرها مما ينسب الى الشعراء الجاهليين » — هؤلاء الشعراء الذين انتموا الى الطبقة الأرستقراطية الغنية ، تكثر فى شعرهم الاشارات الى أولئك الفقراء وما يعانون من ضر وأذى . فلبيد فى مطولته يصور حالة الجائعين المضرورين والأرامل واليتامى الذين يؤويهم الى أطنابه ويطعمهم ويكسوهم ويوقد النيران لتدفئتهم فى أيام البرد . وامرؤ القيس نفسه ، الذى ذكره أستاذنا بالاسم ، له فى معلقته ثلاثة أبيات يقارن فيها جوعه بجوع الذئب الذى يعوى ، ويشكو فيها قلة غناه ، حتى ان بعض العلماء القدامى أنكروا نسبتها الى امرىء القيس ونسبوها الى تأبط شرًا ، ورأوها أشبه بكلام اللص والصعلوك لا بكلام الملوك ، دون أن يتذكروا فى انكارهم هذا ان امرأ القيس مر فى حياته بفترات كان فيها شريدا معدما . وطرفة فى معلقته يشكو حالة مشابهة ، اذ طردته عشيرته لاسرافه الشديد ، فلجأ الى الفقراء يعيش معهم ، وعزى نفسه بأنه لو شاء ربه لجعله ذا مال كثير وبنين كرام مثل كبار أغنيائهم وسادتهم المسودين .

ولا نستشهد على أستاذنا ببيتى الحادرة ، ولا نستشهد عليه بالشعر الآخر الكثير الذى نجده فى المفضليات ، وفى ديوان الحماسة ، وفى غيرهما من مجموعات الشعر الجاهلى ، والذى يصور ضنك الفقراء وشدة ضرهم ، وشكواهم من قلة المال وكثرة العيال وبؤس الزوجات وذل اليتم ، وشكواهم من الأغنياء المستأثرين ذوى البخل والفظاظة ،

بل شكواهم من بخل الأقارب وعقوقهم وظلمهم . لا نستشهد بشعر هؤلاء فما نظن أستاذنا كان يتذكرهم حين كتب كتابه ، ولكن نسأل : على من يتكرم أولئك الأغنياء ان لم يوجد فقراء يحتاجون الى ذلك السخاء الذى يفخر به أغنياء الشعراء ؟

بل الحقيقة هى كما ذكرنا فى فصلنا الماضى ، ان أستاذنا الكبير قد أخطأ الدلالة الصحيحة للشعر الجاهلى على أحوال مجتمعه ، وبنى رفضه له لا على الصورة الصحيحة التى يقدمها هذا الشعر اذا ما أحسن فهمه ، واستقصيت نصوصه ، بل على الصورة الشائعة عنه ، هـذه الصـورة المستمدة من قراءة تقتصر على شعر الأغنياء فى مطولاتهم ولا تحسن فهم هذا الشعر نفسه ، ولا تعرف النصوص الغزيرة التى نظمها الشعراء المغمورون من البدو العاديين وفاضت بها مراجع الشعر الجاهلى من قصائد ومقطوعات وأراجيز خارج المعلقات السبع والمعلقات العشر . وآفة تاريخنا الأدبى الرائج انه مقصور على هذه المعلقات وحدها.

قد سلمنا من قبل بأن معظم كرم هؤلاء الأغنياء كان مظاهرة اجتماعية لتدعيم الحسب وكسب الصيت الحسن . لكنه على أى حال يثبت خطأ الرأى الذى ارتآه أستاذنا الكبير فى فورة شبابه . فاذا عدنا الى بيتى الحادرة وجدنا رجلا من أولئك القلة الذين صدر كرمهم عن عطف حقيقى على الفقراء فى شدة بؤسهم . فانك حين تنعم النظر فى بيتى الحـادرة تجدهما لم يصدرا عن مجرد رغبة الفخر وان جاءا فى سياق فخـره الشخصى ، بل هما ممزوجان بعاطفة لا يمكننا أن نخطئها من الرثاء القوى لحالة هؤلاء الجياع المضرورين . تتضح هذه العاطفة فى تصويره لشعث رؤوسهم وأيديهم المبسوطة الملحفة فى التوسل وقسمهم الكاذب الذى لا يتورعون عنه . وتزداد اتضاحا حين نقارن بين البيتين بصورتهما

البائسة وبين الأبيات السابقة لهما فندرك غرض الحادرة من الاتيان بهما بعد تلك الأبيات مباشرة . فالحادرة يجلّى ذلك الضمير الذى وجد فى خيرة رجالهم والذى سيعتمد عليه الاسلام ويسعى فى تقويته واشاعته حين يجىء بعد الحادرة بجيل من الزمان فيدعو دعوته القوية الى تحقيق العدالة الاقتصادية وانصاف الفقراء من الأغنياء .

وهكذا نجد الحادرة بين فخره القبلى وفخره الشخصى يجلى جانبين فى نفسيته بينهما اختلاف طريف . فهو فى فخره القبلى لم يذكر بذل قومه لنفيس مالهم الا تباهيا بما لقومه من الأحساب ، ولكنه حين جاء الى الفخر بكرمه هو لم يملك نفسه أن يثور بها شعور قوى من الشفقة لأولئك البائسين الذين لم يسعدهم الحظ بما أسعد به قومه من ميسرة . وهذا له أهميته التاريخية الخاصة ، اذ يدلنا على أن بعضهم قد بدأ يتحرك فيه الضمير الشخصى المستقل عن كيانه الجماعى كعضو فى قبيلته . وهنا مرة أخرى سيأتى الاسلام ليقوى هذا الضمير الشخصى ويعلى شأنه على الرابطة التى تربط الفرد بقبيلته ، بل على العرى الوثيقة التى تربطه بأقرب أقاربه من أبوين وأخوة وزوجة وأبناء اذا تعارضت هذه الرابطة مع الضمير الجديد . فسعى الاسلام فى تفتيت الوحدات القبلية ليحل محلها وحدة أشمل وأعلى هى وحدة الأمة الاسلامية ، ورفع عروة الاسلام « الوثقى » على كل العرى الأخرى .

* * *

لكننا نعود الى الحادرة الجاهلى ، متذكرين انه برغم هذا كله كان جاهليا فى أغلب تكوينه ، فننتقل معه الى فخره الشخصى الثالث ، وذلك فخره بجلده على الأسفار الطويلة المضنية فى الصحراء . ولنبدأ باعطاء الأبيات الخمسة الأولى من هذا الفخر ، متبوعا كل منها بشرح لغوى .

٢٢ ـ ومُسهَّدين من الـكَلالِ بعثتُهم بعد الـكلالِ إلى سَواهِمَ ظُلَّع

المسهد = الممنوع من النوم . الكلال = الاعيـاء . السواهم = الابل الضامرة لشدة التعب . الظلع = التى أصابها الظلع ، وهو أن يصيب أيديها وجع يجعلها تعرج فى مشيها .

٢٣ ـ أَوْدَى السِّفارُ برِمِّها فتخالُها هِيماً مقطَّعةً حِبالُ الأذْرُع

السفار = المصدر القياسى للفعل سافر . الرم = مخ العظم يقال أرمّ العظم أى جرى فيه الرم وهو المخ . ويقال للشاة اذا كانت مهزولة ما يُرم منها مضرب أى اذا كسر عظم من عظامها لم يصب فيه مخ . ويقول الشرح القديم : أى ذهب السفار بلحومها وشحومها . هيما = جمع هيماء ، من الهيام ، وهو داء يأخذ الابل شبيه بالحمى من شهوتها الماء ، فتشرب فلا تروى ، فاذا أصابها فصد لها عرق فيبرد ما تجد . حبال الأذرع = عروق أذرعها .

٢٤ ـ تَخِدُ الفَيافِيَ بالرِّحال ، وكلُّها يعدو بمُنْخَرِقِ القميص سَمَيْدَع

تخد = من الوخدان ، وهو سير سريع للابل توسع فيه من خطوها وترمى بقوائمها الى الأمام كما يفعل النعام . الفيافى = جمع فيفاء وفيفاة ، وهى الصحراء المقفرة . الرحال = جمع رحل ، وهو ما يوضع على ظهر الابل ليركب عليه راكبها ، وهو أيضا ما يحمله المسافر معه من الأثاث . منخرق القميص = رجل قد انخرق قميصه لمعالجته السفر واجهاده فيه نفسه . السميدع = الشاب الجميل الشجاع ، والسيد الكريم الشريف السخى الموطّأ الأكناف ، والرجل الخفيف فى حوائجه ، ومن معانيها أيضا : الذئب ، والسيف .

٢٥ ـ ومَطِيّةٍ حمَّلْتُ رَحْلَ مَطيّةٍ   حَرَجٍ تُنَمُّ من العِثار بدَعْدَعِ

المطية = الدابة ، من الفعل مطا أى جد فى سيره وأسرع . حملت رحل مطية = يريد انه اذا أنضى مطية فى السفر حتى لم تعد تستطيع مواصلة الرحلة حمل رحلها على غيرها ، وانما يكون ذلك فى شدة السير . حرج = الناقة الضامرة . تنم = ترفع أو تغرى على النهوض . العثار = اذا عثرت فى سيرها . دعدع = كلمة كانوا يقولونها فى الجاهلية للابل اذا عثرت ليغروها بالنهوض والارتفاع (ثم كرهوها فى الاسلام فقالوا بدلها : اللهم ارفع وامنع) .

٢٦ ـ وتَقِى إذا مسَّت مَناسِمُها الحصَى   وَجَعًا ، وإن تُزْجَرْ به تترفَّع

تقى = أى تقى اخفافها اذا آلمها الحصى الذى تسير عليه بأن ترفعها . مناسمها = جمع منسم ، وهوخف البعير . تزجر به = بقولهم دعدع . تترفع = تبذل جهدها فى الارتفاع من عثارها والاسراع فى السير مرة أخرى .

لا شك ان القارىء من مجرد هذا الشرح اللغوى قد أدرك الجهد الشديد والألم القاسى اللذين تصورهما هذه الأبيات فى وصفها للأسفار الشاقة التى يقدم عليها الشاعر برفاقه وابله . وهذا يجعلنا نسأل أولا : ما الداعى الى هذا الفخر ، وما مغزاه الكامل ؟

تتذكر ان الحادرة فى فخره الشخصى الأول قد صور حياة الملذات التى يحياها مع ندماه فى مجالس الشراب . ثم خشى أن نظن من ذلك انه من الذين تعميهم ملذاتهم الشخصية عن بؤس الفقراء المحرومين ، فصحح هذا بفخره الثانى . وكأن هذا التصحيح لا يكفيه ، وكأنه يخشى أن نظن من ذلك الفخر الأول انه من ذلك الشباب الطرى المخنث الذى أفسد

التنعم رجولته وأذهبت الملذات جلده وخشونته . فهو الآن يؤكد لنا ان هذا لم يحدث ، وانه محتفظ بجلده وخشونته على أشدهما وأقواهما رجولة . هذا يكفينا الآن فى فهم دافعه الى هذا الفخر الجديد ، أما مغزاه الكامل ، وما يدل عليه من فلسفة الجاهليين فى الحياة ، فنؤجل الحديث عنه حتى نجيد دراسة هذه الأبيات وما سيليها فى نفس الموضوع ، ونستخرج من مجموعها صورتنا عن موقف الجاهليين من تجارب حياتهم بكل ما تحفل به من مسرة وألم .

٢٢ ـ ومسهّدين من الكلال بعثتهم   بعد الكلال إلى سواهم ظلّع

نفهم من قوله « بعثتهم » انه كما كان قائد رفاقه فى الاقبال على حياة اللذة ومجالس الشراب ، كذلك هو قائد رفاقه فى الاقدام على الأسفار المنهكة . ولكن ما معنى قوله انهم مسهدون من الكلال ؟ وكيف يمنعهم اعياؤهم من النوم ؟ أو ليس خليقا بأن يسرع من استيلاء النوم عليهم ، هنا نجد تعبيرا كبير الدقة عظيم الصدق ، فقد بلغ بهم اجهاد السفر أن عيونهم لا تستطيع أن تذوق النوم فور اضطجاعهم . وهى حالة نعرفها جميعا حين يشتد بأحدنا التعب فيؤوى الى فراشه يلتمس راحة النوم ، ولكن جسده المضنى لا يستطيع أن يهدأ ويستقر ونفسه المتوترة لا تستطيع أن تسترخى الا بعد مدة غير قصيرة . ولعل أحدنا لا يحس بمقدار اجهاده ما دام مواصلا لعمله المضنى ، فاذا انقطع عنه وبدأ يتطلب الراحة أحس بمدى اعيائه فى كل عضلة وناشرة من جسمه وأعصابه .

وقوله انه بعثهم بعد الكلال هو أيضا تعبير جميل . فهم حين أقبل الحادرة عليهم يحثهم على النهوض من استلقائهم ومواصلة الرحلة لم يكونوا بعد قد أخذوا قسطهم من الراحة ، بل لعل احساسهم بمدى

اجهادهم كان قد زاد ، لكنه لحدة نفسه وقوة مضائه لم يسمح لهم بفرصة أطول ينالون فيها راحة حقيقية ، وأصر على أن يهبوا الى ركوب ابلهم واستئناف رحلتهم . انظر الى نفس الرجل الذى كان يبادر ندامان بزق الخمر المترع فى سحرة أيام اللذة ، يسرع الآن الى رفاق سفره المنهكين يسوقهم بلا رحمة الى مواصلة السفر قبل أن يتم استجمامهم .

ولكن أى ابل كانت هذه الابل وفى أى حالة كانت ؟ سنرى ان الحادرة فى أبياته هذه كلها لا يصف نفسه هو بالاجهاد وصفا مباشرا ، وفى وصف رفاقه بالاجهاد يكتفى بهذا البيت ولا يزيد عليه . أما فى سائر حديثه فيؤثر التركيز على حالة الابل نفسها . كأنه لا تجيز له رجولته أن يطيل فى وصف اعياء الرجال ، مكتفيا بأن وصفه لاعياء الابل سيكون وصفا غير مباشر لحالة راكبيها . فهى ابل ضامرة من شدة التعب ، ألحوا عليها بالسفر الطويل حتى أحست بالوجع فى أيديها فأخذت تعرج فى سيرها .

اقرأ الآن هذا البيت وانصت الى موسيقيته البارعة . وانظر جمال تكراره لكلمة « الكلال » . هذا شاعر يعرف متى يكرر نفس الكلمة ولا يلتمس مرادفا لها ، ونحن نعرف قوة التكرار المقصود فى آيات من القرآن الكريم . ثم انظر كيف ينتج تكراره هذا تقسيما موسيقيا رائعا للبيت ، حتى يصير الى هذه الفقرات الثلاث التى تنساب احداها فى الأخـــرى :

ومسهدين من الـكلال ،

بعثتهم بعد الـكلال ،

إلى ســــــواهم ظلع ،

وتأمل كيف تتوالى ضربات الايقاع وأجراس التنغيم فى سرعة فائقة

مع مقاطع بحر الكامل النشيط الحركة ممثلة الحركة الدائبة التى لا تفتر . ثم يستمر فى تصويره لمدى اجهاد الابل :

٢٣ ـ أودى السفار برمّها فتخالها هيماً مقطّعة حبال الأذرع

يقول الأستاذان شاكر وهارون فى طبعتهما الحديثة للمفضليات انهما لم يجدا « السفار » فى المعاجم . ولست أدرى هل يريدان أن يجدا جميع المصادر القياسية لجميع الأفعال فى المعاجم ؟ حقا ان الاستعمال الشائع هو السفر لا السفار ، لكن علينا أن نسأل : لماذا عدل الحادرة عن هذا الاستعمال الشائع وأصر على المصدر القياسى ؟

اكتفى العرب بالسفر دون السفار لأنهم كانوا يستعملون السفر للرحلة الطويلة لا للرحلة القصيرة ، ومنه التعبير القرآنى « كنتم على سفر » . لكن الحادرة يريد أن يقول ان رحلاته تزيد فى طولها حتى على المعهود فى الرحلات الطويلة ، لذلك لم يكتف بالسفر ولجأ الى السفار لأنه يدل بصيغته على الجهد واستمرار المحاولة ، وهذا هو المعنى المقترن فى أذهان العرب بصيغ فاعل فعالا ومفاعلة .

أما تعبيره « أودى السفار برمها » فتعبير بالغ الدقة . لكن الشرح القديم يفسده اذ يقول فى شرحه ان السفار قد ذهب بلحومها وشحومها . فالشاعر لا يريد أن يقول ان السفار قد ذهب بلحومها وشحومها فحسب ، وهو معنى ذكره كثيرون غيره فى وصف الإبل المجهدة ، بل يقول انه جاوز ذلك فتطرق الى داخل العظم نفسه وأصاب مخ العظم . أفلا تتذكر مثل هذه التجربة ، حين لا يحس أحدنا بالتعب فى عضلاته وحدها ، بل يخيل اليه انه قد تغلغل الى العظام نفسها فهو يحس بالاجهاد من داخلها . ومن الطريف ان فى الانجليزية تعبيرين مشابهين ،

أحدهما : « عظامى نفسها كانت موجعة My very bones were aching » ، وثانيهما أقرب من هذا الى تعبير الحادرة : « أحس بالتعب فى مخ العظم نفسه He felt it in his very bone-narrow » .

ثم يزيد الحادرة فى وصف حالة ابله فيشبهها بالابل التى آصيبت بالهيام ، وهو فيما يصفونه داء يصيبها بمثل الحمى ، فنفهم من هذا ان حرارتها ترتفع ارتفاعا شديدا ، فتندفع الى الماء كالمجنونة ، ولكنهم من طول خبرتهم كانوا يعرفون ان هذا يزيد حالتها سوءا ، فكانوا يمنعونها من ورود الماء ويفصدون لها عرقا حتى تخف حرارتها بما تفقد من الدم ، وبعد ذلك يسقونها الماء قليلا قليلا . وفى لسان العرب انها كان يحدث لها هذا من شرب الماء اذا كثر طحلبه واكتنفت الذبان به . وربما يجوز لنا أن نفهم من هذا ان ذلك الماء قد تلوث بجراثيم الملاريا أو ما يشبهها . ولكن لاحظ ان قول الحادرة « فتخالها » يدل على ان ابله لم تصب بذلك الداء فعلا ، ولو أصيبت لما كان فى هذا مجال للفخر ، بل هى من شدة اجهادها وطول عطشها تبدو وكأنها أصيبت به ، وهو تصوير قوى لمبلغ سوء حالها . كذلك قوله « مقطعة حبال الأذرع » يصف الابل الهيم ولا يصف ابله هو ، فهو ورفاقه لم يفصدوا ابلهم ، ولكن السفر الطويل هو الذى أصاب عروق أذرعها بالتمزق . ثم تذكر ان هذا كله لا يصف حالة الابل فحسب ، بل يصف بطريق غير مباشر حالة راكبيها . فاذا كانت الابل ، وهى أكبر المخلوقات ملاءمة لأحوال السفر فى الصحراء ، واستطاعة للزحف على الرمال بأخفافها ، وصبرا على العطش الطويل — اذا كانت الابل قد حدث لها هذا ، فما بالك براكبيها من بنى الانسان ؟

والآن نأتى الى بيت يبلغ فيه الحادرة مرة أخرى ذروة الإتقان فى التصوير وروعة الايقاع والتنغيم :

٢٤ ـ تخذ الفيــافىَ بالرحال وكلها

يعدو بمنخرق القميص سميدعِ

هذا البيت يبلغ من قوة تصويره للحركة الموصوفة انه أشبه شىء بشريط سينمائى متحرك سريع الحــركة . لكن الشــاعر يحقق هــذا التصوير بوسيلة الشعر الخاصة ، وسيلة الايقاع والنغم . فاقرأ البيت بضع مرات — قراءة جاهرة ! — وانظر كيف تتوالى حروفه وتتدافع مقاطعه وتنساب أصواته فى تمثيل ناطق ملموس للعدو السريع ، حتى ليخيل اليك من قراءته انك ترى بعينيك وخدان هذه الأبل بل تحس به فى اضطراب أعصاب جسمك . انظر كيف يبلغ وزن الكامل مرة أخرى أعظم انسجامه مع الحركة السريعة النشيطة المتعاقبة الدفعات .

ثم تأمل الآن فى الصورة البهية المثيرة التى يرسمها باقى البيت لهذا الفتى الذى تحمله كل من تلك الابل . الحادرة يصفة بأنه « سميدع » . وقد رأيت من شرحنا اللغوى المعانى الكثيرة المزدحمة التى تعطيها المعاجم لهذه الكلمة . ومنها تستنتج ان هذه الكلمة الواحدة كانت تعبيرا موجزا عظيم الشحن قوى الاثارة العاطفية لعدد من الخلال التى أعجب بها العرب وقدروها فى رجالهم ذوى القوة والشجاعة ، ذوى الخفة والمضاء ، ذوى الشرف والمجــد ، ذوى الكرم والنجــدة والأريحية . والصيغة الخماسية للكلمة — وهى صيغة قليلة الاستعمال فى العربية — تصور

بإيقاعها بلوغ المعنى نهايته . وهذه الكلمة « سميدع » لغرابتها علينا وعدم ألفة آذاننا لها ربما نجد فى جرسها ثقلا . ولكن عليك أن تكرر النطق بها مرات حتى تلين على لسانك وتخف على أذنك وتزول منها غرابتها فتستطيع أن تنفذ فيها الى ما سمعه القدماء فيها من موسيقية مطربة مليئة بالفخر والزهو والنشوة . وما أجمل افتتاحها بالسين وتوسطها بالياء واختتامها بالعين . وعليك وأنت تنطق بها أن تتمثل كل تلك الخلال التى شحنها بها القدامى حتى يساعدك هذا على أن تلتقط رنينها الصادق ، فان موسيقية اللفظ ليست شيئا منفصلا عن معناه ، بل هى وحدة كاملة متكاملة بين صوته ومعناه الأول ومعانيه الثانية واستدعاءاتها الكثيرة الفكرية والعاطفية التى تتداعى الى ذاكرة مستعمليه ووجدانهم كلما نطقوا به . وقد يساعدك فى هذا المجال أن تتذكر الصفات التى يقرن بها أولاد البلد عندنا تعبيرهم الذى يختتم هو الآخر بالدال والعين « مجدع » ، وان كانت الكلمة العربية القديمة فيما يبدو لنا أكثر امتلاء وشحنا .

ثم انظر الآن فى هذا التصوير الفذ اذ صور هـذا الفتى بأنه « منخرق القميص » . ولم جعله منخرق القميص ؟ من طرائف ما سمعت فى تفسير هذا التعبير انه لبس قميصا قديما باليا فى هذه الرحلة ليوفر قمصانه الجديدة ! ولكن الشرح القديم يكاد لا يقل تقصيرا ، فهو يقول « لمعالجته السفر وابتذاله فيه نفسه » . ولا شك ان القميص قد انخرق من هذه المعالجة وبذل الجهد ، ولكن أهذا كل ما عنى الشاعر بصورته هذه ؟ بل هى تصوير حى دقيق يزيد المنظر حيوية ونشاطا . فهذا القميص المنخرق سيسمح لك بأن ترى العضلات القوية المفتولة لهذا الصدر الفتىّ وهى تتحرك فى نشاط وسيولة وانسجام . وسيسمح للريح

التى يحدثها الوخدان السريع بأن تدخل من خلال القميص وتصفقه على الصدر فى كل وثبة من وثبات البعير . استحضر اذن هذه الصورة وأعد قراءة البيت بأقصى ما تستطيع من سرعة وتدافع وحيوية ، وانظر فيه الى هذا الشاب العربى الجميل الشجاع ، الكريم الشريف ... السميدع ! وهو يعلو ويهبط على ظهر بعيره فى انسجام رائع مع حركاته كأن جسمه قد صب مع جسم البعير فى قالب واحد . وقد تمزق قميصه وانفتح فأظهر لك عضلات جسمه الأسمر القوى الرشيق المليح فى حركاتها الانسيابية المنسجمة ، وظلت الريح تدخل فيه وتخرج منه كلما علا وهبط واهتز مع حركات البعير فتصفقه على صدره العريض القوى المتفجر بدماء الصحة والشباب . تذكر كيف يغرم بعض الممثلين السينمائيين — فى هوليوود وفى بلادنا أيضا — بأن يلبسوا القميص « الأسپور » ويتركوا أزراره مفتوحة حتى يكشفوا عن صدورهم الفتية القوية ! لكن أصحاب الحادرة قد انفتحت قمصانهم من الجهد الحق لا للتظاهر .

وانتبه الى كلمة « الفيافى » لتتصور المسرح الطبيعى الذى تجرى عليه أحداث هذه الصورة . تلك الصحراء العريضة الواسعة الممتدة الى ما لا نهاية بفلواتها الخاوية المقفرة لا ترى فيها الا هؤلاء الفتية الأمجاد يتحركون على صفحتها حركتهم السريعة مع ابلهم . واستعن فى تخيلك لهذا المنظر بما قد تتذكره من مناظر مقاربة فى أفلام « الكاوبوى » — وبعضها جيد التصوير متقن الفن السينمائى — لشباب أبطال يعدون عدوا سريعا على ظهور خيولهم . ثم عد الى البيت العربى متذكرا ان الحادرة يؤدى اليك هذا المنظر بوسيلته الشعرية الصحيحة من الايقاع والنغم ، فعليك أن تبذل جهد المشاركة فى تركيب صورة تخيلية حية تنسجم مع ايقاعه ونغمه .

٢٥ ـ ومَطِيَّــةٍ حَمَّلتُ رحلَ مطيةٍ حَرَجٍ تُنَمُّ من العِثار بدَعْدَعِ

هل تتذكر من بعض الأفلام التاريخية التى شاهدتها هذا المنظر المعروف قبل اختراع القاطرة البخارية : فارس مقبل على سفر سريع لشأن هام ، يصل بحصانه المجهد الى حانة من الحانات التى كانت توجد على مراحل السفر ، فينزل من حصانه ويتركه بفناء الحانة وينقل سرجه مسرعا الى حصان آخر يقدمه له صاحب الحانة ، فيمضى على ظهره توا بدون أن يريح نفسه ، ويواصل السفر الى مرحلة جديدة يخلف فيها هذا الحصان ويمتطى حصانا ثالثا ، وهكذا يفعل حتى يتم سفره العجل وقد أنضى خيلا متعددة ؟ هذا هو المنظر الذى يحمله اليك الحادرة فى بيته هذا ، دالا به على فرط نشاطه وجلده وصبره اذ يعيى الابل المتعددة دون أن يسمح هو للاعياء بأن يغلبه . وانظر الى تكراره لكلمة « مطية » وكيف ان هذه الوسيلة على بساطتها تمكن موسيقية البيت من أن تصور هذه العملية المكررة اذ ينزل الراكب عن ظهر ناقة بلغت من الاعياء نهايته فيحمل رحلها على ظهر ناقة أخرى ، ويستمر على ظهر هذه حتى تبلغ هى أيضا نهاية الاعياء . قد قلنا من قبل ان هذا شاعر يعرف متى يكرر نفس الكلمة .

لكن هذه الناقة لا تبلغ هذا الحد الا بعد أن تكون قد استنفدت حقا آخر « أوقية » من عضلاتها وأعصابها . ذلك لأنها ناقة كريمة أصيلة لا تسمح هى أيضا للتعب أن يتغلب عليها الا حين تبلغ المدى الذى لا مزيد بعده لجهد مجتهد . وهذه هى الحقيقة التى يصورها الحادرة فى شطره الثانى . فهذه الناقة التى قد ضمرها السفر الطويل تبدأ فى التعثر من اجهادها ، لكنها لا تستسلم بعد ، ولا تبرك حارنة ترفض

مواصلة السير كما تفعل النوق غير الكريمة أول ما تحس بالاجهاد . بل يكفى أن يقولوا لها « دعدع » حتى يحملها هذا النداء على أن تنهض مرة أخرى وتواصل السفر على رغم اضنائها . ثم يكرر الحادرة هذه الحقيقة فى بيته التالى بعد أن يزيد من تصويره لمبلغ هذا الاضناء :

٢٦ ـ وتقى إذا مست مناسمها الحصى   وجعاً ، وإن تزجر به تترفع

فأخفافها قد دميت وتمزقت ، حتى لا تطيق أن تلمس الحصى بهذه الأخفاف التى برتها حجارة الأرض ، فما تمس الحصى حتى تسرع برفعها عن الأرض من شدة وجعها (كما نفعل اذا حاولنا المشى على قدم أصابها جرح أو وجع) . ولكنها مع هذا — مع هذا كله — حين يزجرونها بذلك النداء « دعدع » تترفع أى ترغم نفسها ارغاما على الارتفاع مرة أخرى .

قلنا فى الأبيات السابقة انه يقصد بوصفه لاجهاد الابل أن يصور بطريق غير مباشر اجهاد أصحابها . لكننا لا نستطيع أن نقول نفس الشىء عن هذا البيت . فواضح انه يهتم الآن بأن يصور حالة الابل نفسها من أجلها هى . ذلك انه قد غلبته الآن عاطفة قوية من الاعجاب بهذه النوق الأصيلة ذات العتق والكرم ، ذات الجلد والصبر المتناهى ، ومن العطف عليها والرثاء لحالها وان يكن هو الذى حملها عليه ، ومن التقدير للمجهود الذى تبذله والامتنان العميق لاخلاصها لأصحابها وطاعتها لهم وتعاونها معهم مهما يكلفوها من جهد . وان يكن هذا كله ممزوجا بنبرة قوية من الزهو والفخار بامتلاكهم لهذه الابل العريقة .

أما وقد أدى لهذه الابل الكريمة المطيعة حقها من الوصف والثناء ، والعطف والتقدير ، فانه يعود الى نفسه فى بيته القادم ليفخر بشجاعته على مواجهة المخاطر التى تتخلل الرحلة الموحشة . ونشعر من فخره

هذا انه ينتقل الى تصوير رحلة أخرى غير التى وصفها فى أبياته الماضية ، فتلك كان فيها فى صحبة رفاق له ، أما هذه فهو فيها وحيد :

٢٧ ـ ومُناخِ غيرِ تَئيَّـــةٍ عرَّسْتُه   قَمِنٍ من الحَدَثانِ نابِى المَضْجَع

المناخ = موضع اناخة الابل . التئية = التمكث والانتظار ، يقال قد تأييت بالمكان أى تمكثت به . عرسته = نزلت فيه آخر الليل . قمن من الحدثان = خليق وجدير بأن تحدث فيه ، وهى حوادث الدهر ونوائبه ، لأنه مكان موحش مخوف . نابى المضجع = لا يطمئن فيه من ينزل به ، لخوفه منه .

انظر كيف ينقل معناه بتعبيرات ثلاثة بارعة ، يصور بها مدى وحشة المكان ومخافته ، فيصور بهذا مدى ادلاله هو بشجاعته وتحديه المخاطر . أولها قوله « مناخ غير تئية » ، وهو تعبير شديد الايجاز بالغ الجمال ، فهذا المكان الذى نزل فيه آخر الليل لم يكن فى حقيقته يصلح لأن يمكث فيه ، فهو ليس من الأماكن التى يختارها المسافرون ليرتاحوا فيها بعض الوقت ، ولكنه برغم ذلك قرر النزول فيه متحديا غير عابىء بما قد يحدث ، ومن هنا تفهم قوة التحدى فى قوله « عرسته » . وتعبيره الثانى هو قوله « قمن من الحدثان » ، وهو الآخر تعبير بديع الايجاز والشحن ، فهذا المكان لا يستغرب أن تحـدث فيه نوائب الدهر ، بل يستغرب ألا تحدث فيه ، لأنه بالضبط الموضع الموحش المحفوف بالخطر الذى يقدم مجالا سانحا لهذه النوائب . وتعبيره الثالث « نابى المضجع » لا يقصد به عسورته المادية ، فهذا معنى سيصوره فى بيته القـادم ، بل يقصد به خطره ومخافته . فانظر الآن فى هـذه التعبيرات الثلاثة المتوالية الموجزة المكثفة ، وتعرف فيها خاصة من أهم خواص الشعر الجاهلى وهى تركيزه الكبير .

٢٨ـ عَرَّسته ووِسادُ رأسى ساعد خاظِى البَضِيع عروقُه لم تَدْسَع

خاظى = من الفعل خظى لحمه اكتنز وصلب وركب بعضه بعضا . والبضع والتبضيع القطع والشق وتقطيع اللحم ، ومن هذا نفهم ان البضيع ليس معناه اللحم اطلاقا كما يقول الشرح القديم ـ الذى فسر أيضا فى تفسير خاظى — بل معناه اللحم الذى يبدو لك وكأنه قطع مقطعة ، وواضح انه يعنى العضلات القوية المتراكبة على الساعد . ويزيد رأينا ترجيحا قول بعض اللغويين ان البضيع جمع نادر للبضع ، مثل رهين جمع رهن وكليب جمع كلب ، والبضعة من اللحم القطعة المجتمعة . لم تدسع = لم تنتفخ كعروق يد الشيخ ، لم تمتلىء من الدم كما يحدث للشيوخ . وامتلاؤها هذا فى الشيخوخة يحدث كما نعرف مما نسميه تصلب الشرايين الذى يعوق مجرى الدم ، والدسع الدفع ، والسد ، وكلاهما يحدث فى الحالة المذكورة ، اذ يضيق مجرى الدم فيضطر الى زيادة قوة اندفاعه أو ضغطه ليمر فيها ، فتنفر العروق وتبرز .

فى هذا البيت يصور مبلغ تخشنه وجلده على المشاق الجسمانية ، بعد أن صور جرأته القلبية وتحديه للمخاطر ، ثم يفخر بصحته وازدهار شبابه . انظر أولا كيف يبدأ البيت بتكرار قوله « عرسته » ، فيحدث تجاوبا موسيقيا مضاعف الرنين بين البيتين ، ويؤكد بهذا الرنين المكرر شجاعته واقتحامه للمخاطر ، ويكسب الموسيقى حلاوتها المضاعفة التى يحدثها التكرار اذا كان هذا التكرار حصيفا وكانت له وظيفة عضوية فى حمل المضمون . ألم نقل لك ان هذا شاعر يعرف متى يكرر اللفظ ؟ وهو حين رقد فى ذلك المكان الموحش المخيف التماسا لقسط من الراحة الجسدية لم ينل ما أراد منها . وكيف ينالها وهو لم ينم على وسادة

مريحة أو حشية طرية ، بل توسد ساعده على الصخر الصلب ، هذا كل ما توسده . ولكن أى ساعد هذا ؟ لم يكن ساعدا سمينا ناعما طريا حتى يريح رأسه ، بل كاد لا يقل عن الصخر صلابة ، بعضلاته القوية المكتنزة المتراكبة . لكنه ساعد شاب فى ميعة شبابه وتمام ازدهار صحته ، فأنت لا ترى فيه عروقا نافرة بارزة قد انحبس فيها الدم كما يحدث فى سواعد الشيوخ ، بل دم الشـــباب فيه جار متدفق . ونحن حين نسمع قوله « خاظى البضيع عروقه لم تدسع » نكاد نراه وقد رفع ساعده أمامنا مزهوا بقوته يرينا مقدار صلابته وتراكب عضلاته ، كما نرى الملاكمين ورافعى الأثقال يفعلون فى « پوزاتهم » التى يتخذونها أمام الكاميرا . بل استمع الى هذين الحرفين المطبقين الظاء والضاد فى قوله « خاظى البضيع » فانك تكاد تسمعه وهو يطرق عضلات ساعده الأيمن براحة يده اليسرى فى ادلاله بقوة عضلاته .

٢٩ ـ فرفعتُ عنه وهو أحمرُ فاترٌ   قد بانَ منى غيرَ أنْ لم يُقْطَعِ

قد فخر الحادرة فى بيته الماضى بجريان دم الشباب فى عروق ساعده متدفقا لا يعوقه عائق . ولكن انظر الآن ماذا حدث له بعد أن توسده فترة من الوقت على الصخر الصلب فانحبس الدم فى عروقه . والحادرة فى وصفه هذا يبلغ درجة بعيدة من اجادة الوصف الحسى الدقيق . والاحساس الذى يصفه نعرفه جميعا حين يطول اضطجاعنا على ساعد أو ساق ، فنحس بثقلها وتخدرها اذ انحبس الدم فى عروقها فاحمرت ، واسترخت أعصابها من الثقل عليها فتعطل اتصالها بالمخ ، فخيل الينا أنها لم تعد جزءا من جسمنا ، ونحاول أن نحركها فلا نستطيع ، لكننا نحس بثقلها المؤلم . واذكر قصة قصيرة قرأتها عن رجل يعانى فى نومه كابوسا مزهقا ، اذ يحلم بأن وحشا فظيعا يجثم عليه ويكتم أنفاسه .

فلما استيقظ بعد صعوبة اذا به قد رقد على ذراعه فثقلت وتخدرت ، وكان قد طوى ساعده حتى التف بعنقه . فلما قرأت القصة تذكرت هذا البيت للحادرة بوصفه الحسى الدقيق .

٣٠ ـ فترى بحَيْثُ توكّأتْ ثفِنَاتُها أثراً كمُفْتَحَص القَطا للمَهْجَع

هب الحادرة واقفا من رقدته فتأمل ساعده كما رأينا ، لكنه لم يلبث أن انصرف عن هذا وأقبل على ناقته ينهضها من بروكها ليستأنف رحلته . فرأت عينه الفاحصة هذا الأثر الدقيق الذى يصفه فى هذا البيت ، وهو الأثر الذى تركته ثفنات الناقة حيث بركت على الأرض . وثفنات الناقة هى الأجزاء التى تمس الأرض من صدرها ، ومواصل ذراعيها وعضديها ، وركبها ، اذا بركت ، وهو يشبه هذه الآثار الخمسة بأفاحيص القطا ، وهى الحفر الصغار التى يحفرها هذا الطائر الصحراوى فى الرمل ليضع فيها بيضه ثم يهجع أى يرقد عليها . ولكى تفهم هذا التشبيه لابد أن تعرف ان نجائب الابل كانت توصف بصغر ثفناتها . فالذى يعنيه الحادرة هو أن هذه الناقة الأصيلة على كبر حجمها لا تترك على الأرض حين تبرك أثرا أكبر مما يتركه هذا الطائر الصغير حين يحفر حفرا صغيرة يضع فيها بيضه (وهو يحفرها برجليه وصدره ويحفرها ضحلة غير عميقة) . فاذا تركها غطاها بالرمل وأخفاها فلا يكاد يبين منها أثر ، بل هى لا يبين منها أثر الا لعين البدوى لحدة نظره وخبرته الطويلة بأحوال الصحراء .

وبهذا البيت يحقق الحادرة غرضا مزدوجا . فهو من ناحية يرينا نجابة ناقته وعتق أصلها ، لأننا نفهم من صغر الآثار التى تتركها على الأرض ، لا صغر ثفناتها فحسب كما يقول الشرح القديم ، بل خفتها ورشاقتها

فى بروكها على الأرض . فهى حين تبرك لا تتهالك على الأرض ولا « تنبطّ » عليها فى ثقل واسترخاء غليظ كما تفعل الدابة البليدة التى « تفرّش » على الأرض ، بل هى تبرك بركة خفيفة رشيقة ولا تزال فى بروكها منتصبة لذكاء قلبها وحدة نفسها شأن النوق النجيبة . ولهذا — لا لصغر ثفناتها فحسب — لا تترك على الأرض الا آثارا صغيرة لا تزيد على أفاحيص القطا ، وما أضخم الفرق بين جسم الناقة وجسم القطاة .

ومن ناحية أخرى يقنعنا الشاعر بحدة نظره ودقة تفرسه . والبدو تروى عنهم الأعاجيب التى يكاد لا يصدقها ساكنو المدن فى دقة الفراسة وقص الأثر . حتى انهم ليمرون فى الصحراء الواسعة العريضة بأثر هين يكاد أحدنا لا يراه مجرد رؤية ، فينتبهون اليه ويعرفون لأى حيوان هو أو طائر ، بل يستنبطون منه خصائص دقيقة لصاحبه .

أما البيت القادم ، وهو آخر الأبيات فى القصيدة كما وصلت الينا ، فيبدو انه موضوع فى غير موضعه المناسب ، بل هو لم يرد الا فى رواية واحدة هى رواية الأنبارى ، وهذا هو :

٣١ ـ ومَتاعِ ذِعْلِبَةٍ تَخُبُّ براكبٍ ماضٍ بشِيعته وغيرِ مشيَّعِ

متاع الناقة ما يحمل عليها . والذعلبة الناقة السريعة كالذعلب ، والمتذعلب الخفيف الثياب والمنطلق فى استخفاء ، والفعل اذلعبّ انطلق فى جد واسراع ، وهذه الكلمة الغريبة غير المألوفة لدينا تستطيع بتكرار القراءة والانصات أن نسمع فى جرسها حكايته لمعناها . بل نكاد نرى هذه الناقة « الذعلبة » تسرع فى عدوها وتنفلت فى خطوها وتدلف فى حركتها بخفة وانسياب دون توقف أو اختلال فى حركتها السيالة ، حتى

انك لا تراها فى موضع الا وقد جاوزته الى موضع آخر بحركة تكاد لا تبين من سيولتها وسهولتها . وأغلب ظننا ان فعلنا العامى « يدحلب » أى يمضى متلصصا مسترق الخطو مأخوذ من تلك الكلمة العتيقة ، وهذا يساعدنا على تذوق جرسها وفهم معناها .

هذه الناقة تعدو براكبها عدوا خببا ، وهو عدو تنقل فيه يدها اليمنى ورجلها اليمنى معا ، ثم تنقل يدها اليسرى ورجلها اليسرى معا . وهذا الراكب لفرط ثقته بناقته وضمانه انها ستصل به الى غايته لا يسافر دائما مع أصحاب مرافقين ، بل يجرؤ أحيانا على أن يسافر وحيدا فى الصحراء ، وهو ما كان يندر أن يفعلوه . لكن فى هذا فخرا بالراكب نفسه أيضا ، والكلمة الهامة هنا هى « ماض » ، فهو اذا عزم على سفر مضى فيه ولم ينتظر حتى يجد له رفاقا ، كما كانوا فى الأغلب يفعلون ، لجسارته واقدامه من ناحية ، ولثقته بهذه الناقة التى يمتلكها .

وهذا بيت لم نستطع أن نجد له موضعا مناسبا بين أبيات القصيدة كما وصلت الينا . ويخيل الينا انه ينتمى الى مجموعة من الأبيات سقطت من القصيدة فى مرحلة من المراحل المتعددة التى مرت بين نظم الشاعر لها وتداولها بين مختلف طبقات الرواة الى أن تم تدوينها . وهذا أمر لا يبعث منا العجب اذا تذكرنا ان أجيالا كثيرة من التناقل الشفوى قد انقضت قبل هذا التدوين ، ثم أعقب هذا أخطاء النساخ الصادرة عن جهلهم أو اهمالهم . بل الذى يثير عجبنا — ويستحق أعمق شكراننا — هو اننا قد وصل الينا كل هذا الجمع من الشعر القديم . فينبغى أن نشكر حظنا السعيد وألا نأسى على ما فاتنا من الشعر الجاهلى ، ولا على الاضطراب الكثير الذى يدخل رواياته ، والخلل الذى يعترى بعض أبياته ، واختلاف الرواة فى الاضافة والحذف والترتيب ، والبتر المفاجىء

الذى تنتهى به بعض القصائد . أضف الى هذا حقيقة أخرى : أن عقلية الشاعر الجاهلى — وعقلية مستمعيه — كانت تختلف عن عقليتنا ، فما نراه فجوة فى القصيدة أو بترا ربما لا يرجع الى هفـوات الرواة أو النساخ بل يرجع الى سرعة انتقال تلك العقلية وقفزها من موضوع الى موضـوع . لأنهـا لم تكن تتطلب فى ترتيب الأفكار وانسجام الموضوعات ما تتطلبه نحن باصرارنا على الوحدة الفنية لكل قصيدة كما نفهم الآن هذه الوحدة ، وهو موضوع سنشرحه تفصيلا فى فصلنا الحادى عشر .

* * *

الرجل الذى عطف على الفقراء الجائعين وعجل لهم طبخة المرجل ، هو نفس الرجل الذى أوغل رمحه فى جسد العدو بقسوة وتركه فى جسده حتى يكون أعنت له . والرجل الذى باكر ندماه بالصبوح فى سحرة أيام اللذة هـو نفس الرجل الذى استعجل رفاقه فى النهوض لاستئناف الرحلة المضنية ولم يمهلهم حتى ينالوا بعض الراحة . ونفس الشبان الذين أقبلوا على ملذات الحياة يجرعونها بذلك العنف الكبير حتى صرعتهم أجساما وعقولا ، هم الذين اندفعوا فى مشقات ذلك السفر ومخاطره بعنف لا يقل . فلم كان هذا ، وهل يوجد تعارض بين السلوكين ؟

لا ، ليس من تعارض ، فهو نفس الموقف من الحياة ، وهم نفس الرجال فى صميم طبيعتهم الجاهلية . فهى طبيعة صفتها الأولى الحـدة والعرامة فى كل ما تفعل . طبيعة عنيفة فى كل سلوك يصدر منها . عنيفة فى انتهابها لملذات الحياة ، وعنيفة فى اقدامها على ألم الحياة . العنف ميزتها الكبرى فى كلا الحالين ، والعنف مفخرتها العظمى .

ولم يكن هذا من الجاهليين الا استجابة طبيعية لقسوة الحياة عليهم ، في صحرائهم ذات الطبيعة المضـنية ، ومجتمعهم المليء بالاضطراب والانقلاب ، والحاجة والحرمان ، والتنافس والصراع على المتع القليلة التي تقدمها تلك الطبيعة الصحراوية الشحيحة . فهم اذا وصلت أيديهم الى تلك المتع قبضوا عليها بعنف ، واندفعوا في التلذذ بها الى أن يبلغوا المرحلة القصوى التي تقترب فيها نشوة اللذة من لذعة الألم . لكنهم لم يخذوا أمام الآلام الكثيرة التي فرضتها عليهم حالة بيئتهم وأوضاع مجتمعهم ، بل ردوا عليها بأن تقبلوها بصبر وجلد ورأوا في هذا دليل الرجولة ومثال الفتوة ، لا بل هم يجدون لذة قوية في تحمل ذلك الألم والوصول منه الى نهاية ارهافه حيث تكون له نشوة تلسع الأعصاب وتسكر العقل . هكذا انتقموا من الألم وهكذا قهروه وأثبتوا عليه انتصارهم ، بأن تقبلوه الى نهايته . ثم كان لهم انتقام آخر ، هو أن يقسوا في التشفي من أعدائهم الكثيرين من بني البشر ، ويعاملوهم بلا رحمة كما عاملتهم ظروفهم البيئية بلا رحمة .

حياة متطرفة لا تعرف التوسط ، مندفعة تحتقر الاتزان ، عنيفة تأبى الهدوء وتظنه ضعفا وقلة رجولة . وتلك كانت مثلهم — أو بالأحرى مثل أكثرهم ، فقد كانت فيهم قلة ارتفعت بتفكيرها وسلوكها على تلك المثل البدائية ، وأدركت مذمة تطرفها وضرر جموحها — حتى جاء الاسلام ليذهب عنهم الحمية حمية الجاهلية ، وليذهب عنهم نخوة الجاهلية وتفاخرها ، ويدفعهم الى الطموح بأبصارهم الى مثل أعلى ، وقيم أصلح . لكنهم لم يستطيعوا بلوغها الا ما داموا مستمسكين بعروة الاسلام الوثقى ، أما حين يضعف فيهم تأثير الدين ، كما حدث لهم في فترات متعددة من الانتكاس ، فسرعان ما تستحوذ على أكثرهم مثل

الصحراء العتيقة . ونريد الآن أن نعطى نصا آخر من كتاب « أعمدة الحكمة السبعة » يذكرنا بآخر فترة من فترات ذلك الاتكاس ، حين تجوّل فيها لورنس فى عامى ١٩١٧ و ١٩١٨ . قال لورنس :

« كان الدم أبدا على أيدينا ، اذ كان لنا مباحا ، وكأن الجرح والقتل كانا ألمين عارضين سريعى الزوال ، لأن الحياة كانت شديدة القصر وشديدة المرارة علينا . واذ كان شقاء الحياة على هذا العظم ، كان لازما أن يكون شقاء العقاب لا رحمة فيه . عشنا لليوم ومتنا له . وحين وجد سبب للعقاب ورغبة فيه كتبنا درسنا بالبندقية أو بالسوط على لحم المعانى العابس المتربّد . ولم يكن للقضية استئناف ، فما كانت الصحراء لتسمح بالعقوبات المهذبة البطيئة التى تقدمها المحاكم والسجون » .

الفصل الثامن

من النسيب التقليدى إلى الناقة الحبيبة

القصيدة الجديدة التى سنبدأ دراستها فى هذا الفصل ، نظمها شاعر سبق الحادرة بجيلين ، وهو علقمة بن عبدة التميمى ، الذى عاصر امرأ القيس فى النصف الأول من القرن السادس ، وكانت له معه مشاحنة شخصية ومنافسة شعرية سجلتهما كتب الأدب . ولعلقمة فى كتاب المفضليات قصيدتان أعجب بهما القدماء اعجابا كبيرا ، وقالوا عنهما « هاتان سمطا الدهر » . وقد اخترنا للدراسة أولاهما نظما ، وهى فى رأينا أكبرهما امتاعا فنيا ، وان تكن أقلهما شهرة . تلك هى القصيدة المائة والعشرون فى المفضليات ، وهى تستهل كالمعتاد بالنسيب ، لكنه نسيب من نوع مختلف جدا عن نسيب الحادرة . فلنعط أولا أبيات هذا النسيب متبعين كلا منها بشرح لغوى ، وقد أضفنا الى شرح المفضليات شرح الأعلم الشنتمرى لديوان علقمة .

١ ـ هل ماعلمتَ وما استُودِعت مكتومُ ‏ ‏ ‏ ‏ أم حبلُها إذ نأتكَ اليوم مصروم

هذا بيت نعترف بأننا لا نفهم معناه المضبوط . حقا اننا ندرك ان محبوبته قد فارقته — أو هذا ما يدعيه . وان « ما علمت وما استودعت » أى ما ائتمنت عليه وطلب اليك كتمانه هو الحب الذى كان بينهما . لكن ما معنى « مكتوم » هذه ؟ هل معناها تكتمه أنت ، أو تكتمه هى ؟ ربما يخيل الينا أن قوله « ما استودعت » يؤكد أو يرجح المعنى الأول ،

لكن قليلا من التفكير يرينا ان المعنى الثانى جائز أيضا . وبين كلا المعنيين لهذه الكلمة يتراوح فهمنا للبيت كله بين امكانين . أحدهما هو : هى قد هجرتنى الآن وبعدت عنى ، لكن تراها فى وقت مستقبل ستعود فتصل حبل الود الذى قطعته ، فينبغى علىّ اذن أن أظل كاتما لما استودعتنى من حبها اياى ، أم تراها لن تعود الى مصادقتى أبدا ، فلا حرج علىّ حينئذ من أن أبوح بما كان بيننا من الحب ؟ هذا هو الامكان الأول ، والامكان الثانى هو : تراها لا تزال مشوقة الى استئناف مودتنا ، فتظل وفية لحبنا كاتمة اياه ، أم تراها ستنساه سريعا ولا تعده الا مجرد لهو وتسلية انقضت مناسبتها ، فتشيع خبره بين رفيقاتها متفاخرة بما كان من تدلهى بها ؟ والامكانان يختلف فيهما الشراح القدامى ، بل يضيفون امكانا ثالثا يعتمد على فهم « مصروم » على أن معناها أصرمه أنا لا تصرمه هى . فيكون الامكان الثالث هو : هى قد نأت اليوم عنى ، فهل أظل برغم هذا وفيا لحبنا فأظل كاتما له لا أذيعه بين رفاقى ، أو أقابل هجرها اياى بقطع حبل مودتها قطعا حاسما ، وفى هذه الحال لا حرج علىّ من أن أعلن من حبها ما كنت أكتم ؟

ونحن والحق يقال حائرون بين الامكانات الثلاثة ، نرجح أحدها حينا ثم نميل الى آخر ، فلنترك قارئنا يختار ما يفضل ، مكتفين بأن ننبهه الى انه وان يكن معظم الشعراء ينسبون صرم الوصل الى المحبوبة ، فان منهم من يعترفون بأنهم هم الذين هجروا المحبوبة وصرموا حبلها ، كما سنبين بعد استتمام الشرح اللغوى .

٢ ـ أم هل كبيرٌ بكى لم يَقضِ عَبْرَتَه   إثْرَ الأحبَّةِ يومَ البَيْنِ مَشْكوم

كبير = شيخ كبير السن . لم يقض عبرته = لم يشتف من البكاء

لأن فى ذلك راحة له . اثر الأحبة = عند فراق الأحبة . مشكوم = مكافأ على بكائه مجزىّ بفعله . من الفعل شكمه يشكمه (بضم الكاف) شكما أى جزاه وكافأه بحسن صنيعه . هنا يعود اليه بعض الأمل فى استئناف الصحبة ، فعساها أن تسمع بما قاساه بعد فراقها ، فتعود الى الحنين اليه وتكافئه على وفائه . وقد يخيل اليك أن هذا البيت يحسم الاختلاف بين الامكانات الثلاثة المذكورة ، لكن تفكيرا يسيرا سيهديك الى أن جميعها لا يزال ممكنا .

٣ ـ لم أدرِ بالبين حتى أزمعوا ظَعَناً   كلُّ الجِمال قُبيل الصبح مَزْموم

لم أدر = لم أشعر ولم أعرف . أزمعوا = أجمعوا وعزموا ، ثبتوا عزمهم عليه ومضوا فيه ولم ينثنوا عنه . ظعنا = ارتحالا . مزموم = مشدود الزمام .

٤ ـ ردّ الإماء جمالَ الحيِّ فاحتَملوا   فكلُّها بالتَّزيديّاتِ معكوم

رد الاماء = رددن الجمال من المرعى الى الحى للارتحال ، فهذا البيت يشرح ما حدث قبل البيت الثالث . وخص الاماء لأن الرعى كان موكلا الى العبيد والاماء والخدم والصبية . وقال الأصمعى انه خص الجمال لأن النساء يحملن عليها دون النوق ، لأنها أشد وأذل نفسا من النوق ، أى أقوى على الرحلة وأقل حرونا وعصيانا ، واستشهد بقول امرئ القيس « عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل » . لكن أبا عبيدة خالفه وقال ان البعير يكون جملا وناقة ، واستشهد ببيت أوله « لا تسقنى لبن البعير » . التزيديات = ثياب منسوبة الى قبيلة من قضاعة يقال لها تزيد بن حلوان أو تزيد بن حيدان . وهى ثياب حمر تجلل بها الهوادج ، أو برود فيها خطوط حمر تشبه طرائق الدم . معكوم = من الفعل عكمه يعكمه (بكسر الكاف) شده بثوب .

٥ ـ عَقْلاً ورَقْمًا تظلُّ الطيرُ تخطفه   كأنه من دم الأجواف مدموم

العقل والرقم = ضربان من الوشى فيهما حمرة جللوا بهما الهوادج . والعقل خيط يعتقل بخيط آخر يدخل فيه من تحته ثم يرفع على خيط ، فسمى عقلا لأن الناسج اذا أراد أن ينسجه عقله بذلك الخيط الآخر الذى يدخله تحته . والرقم ضرب مخطط من الوشى أو الخز أو البرود ، وخطوطه مستديرة كما يقول أحد الشراح . تخطفه = تضربه تحسبه من حمرته لحما . مدموم = من الفعل دمه يدمه (بضم الدال) طلاه بالشىء أو بالدم .

٦ ـ يحملن أُتْرُجَّةً نَضْخُ العبير بها   كأنَّ تَطْيابَها فى الأنف مشموم

أترجة = امرأة كالأترجة فى طيب رائحتها ، والأترجة من الكلمة الفارسية ترنج ، فاكهة من الحوامض وهى نارنج كبير . وفى شرح آخر : يعنى امرأة اطّلت بالزعفران فاصفر لونها وطابت رائحتها ، وكان النساء يضمخن أجسامهن بالطيب . النضخ = ما كان رشا ، أو هو البلل وهو أقوى من النضح . العبير = الزعفران ، أو أخلاط من الطيب تجمع بالزعفران . تطيابها = مصدر تفعال من الطيب . مشموم = كأن ريحها فى الأنف أى انه باق من طيبها ليس مما اذا شم ثم ترك ذهبت رائحته ولكنه يعبق ، أى ريحها لا يفارق الأنف . وفى شرح آخر : مشموم شامل ، أى طيبها شمل أنف شامها اذا شمها . وفى قول آخر : كأن طيبها فى أنفها من طيب أنفها فأنت تشمه من أنفها اذا قبلتها ، وجعلها أترجة يصف ان كل شىء منها طيب ليس بها عيب من بخر ولا تفل (النتن وتغير الرائحة) لأن البخر قد يكون فى الأنف (أى لا من الفم وحده) . وفى قول آخر ان المشموم هنا هو المسك (وهذا أضعف الآراء فى نظرنا ، وهو يحاول أن يتخلص من صعوبة قوله « كأن ») .

٧ ـ كأنّ فارةَ مِسْـكٍ فى مَفارِقِها   للباسط المُتَعاطِى وهو مزكوم

فارة المسك = حيوان صغير يؤخذ منه المسك ، كانوا يذبحونه ويجمعون دمه فى حقيبة من الجلد حتى يتجمد فيصير مسكا . وقد تطلق الفارة على الحقيبة نفسها ، وهو المعنى المراد فى هذا البيت . مفارقها = مفرق شعرها . الباسط المتعاطى = الذى يبسط يده اليها ليتعاطاها أى ليحتضنها . مزكوم = مصاب بالزكام ، لأن الزكام يفقده حاسة الشم أو يضعفها فيه ، ومع ذلك يشم رائحتها الطيبة ، فكيف بغيره .

٨ ـ فالعينُ منى كأنْ غَرْبٌ تَحُطُّ به   دَهماءُ حارِكُها بالقِتْبِ محزوم

يشبه سيل الدموع من عينه على فراق الأحبة بسيل الماء من غرب تجره السانية فى عملية الرى . الغرب = الدلو الكبيرة تصنع من جلد ثور . تحط به = تعتمد فى جذبها اياه على أحد شقيها أى جانبيها . دهماء = ناقة دهماء أى سوداء ، وانما جعلها دهماء لأن الدهم أقوى الابل وأضلعها وأجفرها وهى أوسع الابل جلودا . ولكن فى شرح الديوان : انما جعلها دهاء لما شملها من القطران وقد بين ذلك بعد . الحارك = ملتقى الكتفين عند أصل العنق وهو مقدم السنام . القتب = الرحل الصغير الذى يوضع على ظهر الناقة لتربط فيه الدلو خاصة ، أما الذى يستعمل للركوب عليه فهو القتب بفتح القاف والتاء . محزوم = مشدود عليه .

٩ ـ قد عُرِّيت زمناً حتى استَطفَّ لها   كِترٌ كحافةِ كِيرِ القَيْنِ ملموم

عريت = عريت من الرحل ، أى تركت دون أن تركب أو تستعمل فى عمل (لأنها أصيبت بالجرب فتركوها مدة ترعى فى المرعى دون أن تعمل الى أن تشفى) . وفى قراءة : قد عزبت حقبة ، أى أقامت عازبة

فى المرعى لا ترجع الى أهلها حينا من الزمن . استطف = ارتفع وامتد على الجنبين واستوى كالطف من الوادى وهو جانبه المشرف وذلك من شدة امتلائه . الكتر = ما ارتفع من سنامها واستدار . كير القين = منفاخ الجلد الذى ينفخ به القين وهو الحداد ناره . ململوم = مجموع مدار .

١٠ ـ قد أدبر العرُّ عنها وهى شاملُها ‌ ‌ ‌ ‌ من ناصع القَطِران الصِّرف تَدْسيم

أدبر = ولى وذهب . العر = الجرب . شاملها = قد عم جسمها . الناصع = الخالص . الصرف = الذى لم يخلط بغيره . التدسيم = الأثر ، والطلاء والتسويد . أى شفيت هذا الناقة من جربها ولكن لا يزال جسدها مكتسيا بأثر القطران الذى طلوها به علاجا للجرب . وفى رواية الديوان : ترسيم أى أثر من طلائها ، من الرسم .

١١ ـ تسقى مَذانِبَ قد زالت عَصيفتُها ‌ ‌ ‌ ‌ حَدُورُها من أَتِيِّ الماء مطموم

المذانب = المجارى التى يندفع فيها الماء الى الرياض ، جمع مذنب (بكسر الميم وفتح النون) . العصيفة = ورق الزرع ، وهو الورق المحيط بالثمر خاصة . زالت = تفرقت وانفتحت (لأن الثمر قد نضج) . وفى شرح آخـر مالت من ريها ونعمتها وطولها . ويروى : قد طالت عصيفتها ، ويروى أيضا : قد مالت ، فيقول من ريه وكثرة مائه وطوله قد تمايل . وفى شرح آخر : زالت عصيفتها أى جز أعلى الزرع جزة ثم سقى ليعود . حدورها = ما انحدر منها وانخفض . ويروى حدورها بضم الحاء ، وهى الأحواض الصغيرة التى حفروها حول أصول النخل قد طمها الماء من كثرة ما تسقيها هذه الناقة ، أو ما حول الأرض المزروعة من حافة مرتفعة تحبس الماء . ويروى أيضا جدورها جمع جدار وهى

لنفس الغرض . أتى الماء = سيله الذى يسيل بقوة . مطموم = مملوء .

١٢ ـ من ذكرِ سَلْمَى وما ذكرى الأوانَ بها
إلا السَّفاهُ وظنُّ الغيبِ ترجيم

يقول = كثرة بكائى الذى وصفته من تذكرى لسلمى . الأوان = الآن ، أى بعد ما نأت عنى . بها = أراد لها ، وحروف الجر فى العربية القديمة كثيرا ما يحل بعضها مكان بعض . السفاه = الطيش والخفة فى العقل . ظن الغيب = الأمل فى الشىء المخفى . ترجيم = مبالغة فى الرجم وهو التكلم بالظن ، والرجم فى الأصل هو الرمى بالحجارة ، والمرمىّ هو الطير ، وهذا هو الفأل أو الطيرة ، وأصله ان العرب كانوا يرقبون الطائر اذا مر بهم ، فاذا أولاهم جانبه الأيمن تفاءلوا به خيرا ، واذا أولاهم جانبه الأيسر تشاءموا . وكانوا أيضا يأتون الى الطير الراقد على الأرض فيرمونه بحصى ليطيروه ويرقبوا طيرانه .

١٣ ـ صِفْرُ الوِشاحَيْن مِلْءُ الدِّرعِ خَرْعَبَةٌ
كأنها رَشَأٌ فى البيت ملزوم

صفر الوشاحين = خالية الوشاحين لأن بطنها ضامر . ملء الدرع = تملأ قميصها لعظم عجيزتها وضخامة أوراكها .. خرعبة = ناعمة لينة الملمس ، وأصله العود الضعيف من النبات . الرشأ = الظبى الصغير حين يقوى ويمشى مع أمه . ملزوم = مربى فى البيوت ، وهو أحسن له ، أو تربيه الجوارى فى البيوت فليزمنه ولا يفارقنه اعجابا به .

هذا هو نسيب علقمة ، ولعل خير وسيلة الى تقديره وتعرف لونه الخاص أن نقارنه بنسيب الحادرة الذى درسناه فى الفصل الخامس . حينئذ يتجلى لنا سريعا ان هذا نسيب من نوع مختلف ، أو قل انه أقرب

الى الطبيعة الأولى لفن النسيب أول ما ظهر فى الشعر الجاهلى ، وان نسيب الحادرة الذى عاش بعد علقمة بجيلين من الزمان يمثل مرحلة متأخرة من التطور الفنى . فنسيب علقمة ليس مقصورا على المحبوبة ، بل هو فى حقيقته حزن على رحيل قبيلة بأجمعها . فان خص الشاعر امرأة معينة بالذكر فى خلال هذا النسيب ، فهذا أشبه بأن يكون قد جاء عرضا . أما همه الأكبر فموجه الى اعلان حزنه على رحيل القبيلة المفارقة ، بكل رجالها ونسائها وصداقاتها وموداتها . فهو فى البيت الثانى يتحدث عن « الأحبة » ، وفى الأبيات الثانى والثالث والرابع والخامس يصور رحيل القبيلة كلها وكيف تم الاستعداد له والبدء فيه . فحين يأتى فى بيته السادس فيقول « يحملن أترجة » فهذا يؤيد اعتقادنا ان محبوبته لم تذكر الا عرضا أو بما يقارب العرض .

والذى نلاحظه فى نسيب علقمة على قدمه ، هو ان هذا الفن قد تم ارساء قواعده وتقاليده ، فعلقمة يقبل على موضوعه بثقة وثبات ، ويبسط مضمونه الفكرى والعاطفى ويشكل أداءه اللفظى بصقل وتجويد ، أضف الى هذا ان الوزن والقافية قد استوت أحكامهما وتم اطرادها . وهذا كله لم يكن يتاح له لولا ان قد سبقته أجيال كثيرة من الممارسة والتنمية والتجويد . وفى هذه الأجيال كان الشعراء قد تواضعوا على عدد من المعطيات الفنية التى يرونها مناسبة لفن النسيب — ولنتذكر ان فنهم الشعرى كان فنا جماعيا — تواضعوا عليها وان يكن بينها وبين واقع الحياة الجاهلية اختلاف طفيف ، فصارت أشبه بالاجازات الشعرية التى يقبلها السامعون من الشعراء .

فهو يدعى فى بيته الأول ان المحبوبة هى التى ابتعدت عنه ، وهو التقليد الذى سيتبعه أكثر الشعراء ، لأنه أكبر تصويرا لحزنهم واستدرارا

لعطف سامعيهم ، وان كان واقع حياتهم البدوية ، كما شرحنا فى تناولنا لأصل النسيب فى الفصل الخامس ، يشير الى انهم كانوا هم المفارقين فى بعض الأحيان . فاذا كان نقصان الماء والكلأ يحمل احدى القبيلتين المتجاورتين على الرحيل ، فليس من المعقول أن تكون هى قبيلة المحبوبة فى جميع لأحوال . لا عجب أن نجد بعض الشعراء يخالفون التقليد السائد ويصرحون بأنهم كانوا هم المفارقين ، ومنهم بشامة بن عمرو فى القصيدة العاشرة من المفضليات اذ يقول :

هجرتَ أمامةَ هجرا طويلا   وحمّلك النأىُ عبئا ثقيلا
أتتنا تُسائل ما بَثُّنا   فقلنا لها : قد عزمنا الرحيلا
فبادرتاها بمستعجِلٍ   من الدمع ينضَح خدًّا أسيلا

والمسيب بن علس فى القصيدة الحادية عشرة :

أرحلتَ من سلمى بغير متاع   قبل العُطاس ورُعْتَها بوداع

وثعلبة بن صعير فى القصيدة رقم ٢٤ :

هل عند عَمْرةَ من بنات مسافر   ذى حاجة متروّح أو باكر
سئم الإقامةَ بعد طول ثَوائه   وقضى لُبانته فليس بناظر
لِعِداتِ ذى أرب ولا لمواعد   خُلُفٍ ولو حلفت بأسحمَ مائر

ومن الطريف ان هذا الأخير يبرر هجرانه لها ورحيله عنها باخلافها المواعيد . وعديدون آخرون من الشعراء يقررون أن قلبهم قد صحا من حب المحبوبة وانهم قد صرموا حبلها .

ثم نجد علقمة فى بيته الثالث يدعى ادعاء آخر يصعب علينا تصديقه ، وهو زعمه انه لم يعرف بعزم القبيلة المفارقة على الرحيل الا بعد أن قر

قرارهم عليه ، ففوجيء برؤية جمالها وقد شدت بأزمتها قبيل الصبح ، ولكن رحيل احدى القبيلتين المتجاورتين ما كان يتم بهذه المفاجأة والسرية . بل كان حدثا ضخما هاما يتناقش فيه الرجال أياما طوالا أو أسابيع ويترددون فى اتخاذ قراره ، هل يستطيعون أن يستمروا فيما بينهم ويطول خلافهم . وهذا ما يزيدنا زهير تأكدا منه بقوله فى احدى قصائده :

رد القيان جمال الحى فاحتملوا ... إلى الظهيرة أمرٌ بينهم لَبِكُ

ما إن يكاد يخلّيهم لوجهتهم ... تخالجُ الأمر إن الأمر مشترَك

ومن هذين البيتين نعرف ان الجدل واختلاف الرأى استمر حتى بعد أن بدأ استعدادهم للرحيل وحملوا أمتعتهم على جمالهم ، فظل أمرهم لبكا أى مختلطا وتأخرت رحلتهم الى وقت الظهر لاختلاطهم وكثرتهم واختلاف آرائهم . وتخالجهم فى الأمر اختلافهم فى الرأى وتنازعهم فيه يقول هؤلاء نصنع كذا وكذا ويقول آخرون نصنع كذا وكذا ، وذلك لأن أمرهم مشترك بينهم لم يتفقوا فيه على رأى واحد . وهذا هو الذى نستطيع أن نصدقه من فهمنا لطبيعة الحياة الجاهلية . فلنا أن نسأل : أين كان علقمة طول هذه الأيام التى سبقت قرار الرحيل ، فان كان غائبا عن القبيلتين فأين الدليل على هذا ؟ بل أغلب ظننا ان هذا ادعاء يدعيه الشاعر كى يزيد من رثائنا لحاله . وهو ادعاء سيكرره عنترة حين يقول فى معلقته :

إن كنتِ أزمعت الفراقَ فإنما ... زُمّت ركابُكمو بليل مظلم

ما راعنى إلا حَمولةُ أهلها ... وسْطَ الديار تسَفُّ حبَّ الخِمْخِم

وعنترة كما ترى يدعى ادعاء آخر ، هو انها هى التى أزمعت الفراق ، متناسيا ان قبيلتها هى التى قررت الرحيلة وليس لها أن تخالفهم وتبقى بعدهم . الأمر الذى يزيدنا ثقة فى أن هذا كله تقليد شعرى تراضى عليه الشعراء وسامعوهم .

مهما يكن من الأمر فالواضح ان نسيب علقمة أقرب الى الفن الجماعى من نسيب الحادرة ، الذى وجدناه شخصيا محضا ، منصبا على المحبوبة وحدها ، لا يذكر قبيلتها الراحلة بكلمة واحدة ، ويقصر حزنه على رحيل هذه المحبوبة الواحدة دون غيرها . ولعل هذا مما يجعل نسيب الحادرة أكبر اثارة لتذوقنا الحديث . ففى هذا النسيب يحق لنا أن نقول ان « النسيب » القديم قد تحول الى فن جديد ، هو فن « الغزل » الذى هو أقل ارتباطا بالقبيلة وأقل اهتماما بتصوير رحيلها الجماعى وأكبر تركيزا على المحبوبة الواحدة واهتماما بتفصيل ما يعانيه الشاعر من مشاعر شخصية تجاه هذه المحبوبة . ولعل هذا أيضا من الأسباب التى تجعل نسيب الحادرة ذاك أكبر رنينا بنبرة الصدق لآذاننا الحديثة من هذا النسيب الأقدم ، وان كنا هنا يلزمنا الحذر قبل أن نتهم علقمة بالكذب أو التصنع التام ، فلا شك انه حزن لرحيل القبيلة الراحلة ، وأسى على ما انقطع من صداقات ومودات ، وأغلب الظن اننا نحن العاجزون عن التعاطف الكامل مع ذلك الفن الجماعى . لكننا لا نملك أنفسنا من أن نتعاطف مع الحادرة الذى أخذ نفسه بالجلد والرجولة ولم يشر الى حزنه اشارة مباشرة واحدة ، أكثر مما نتعاطف مع علقمة الذى صرح بأنه يبكي وأنه كبير السن لكى يستدر عطفنا عليه ويحملنا على الرثاء لحاله .

لكن وصف علقمة لاستعداد القبيلة للرحيل لا يخلو من صورة

تروعنا بحيويتها ، حين يصف الثياب التى شدت بها الجمال المعدة لركوب النساء ، فيقول انها كانت حمراء اللون ، وان حمرتها كانت شديدة كأنها طليت من دم الجوف ، ودم الجوف أشد حمرة وأكثر غزارة من دم الجلد السطحى ، ويقول انه بلغ من حمرتها أن الطير تحاول أن تخطفها . هذه صورة بديعة يحقق الشاعر حركتها بقوله « تظل » ، فيفهمنا ان الطير يخدعها هذا الصبغ الأحمر القانى فتظنه لحما (مع ان الطير مشهورة بنظرها الحاد) ، فتهوى اليه طامعة فى غذاء شهى ، حتى اذا وقعت عليه لم تجده شيئا فعلت عنه ، لكنه يبدو لها مرة أخرى ، أو لغيرها من السرب ، فى صورته الخداعة المغرية فتنقض عليه من جـديد تحاول انتهاشه . وهكذا تظل أسراب الطير فى ارتفاع وانقضاض ، مواصلة هذه الحركة الرأسية السريعة الخاطفة ، بينا القافلة بهوادجها الحمراء تواصل حركتها الأفقية الهادئة الرتيبة فى سيرها عبر الصحراء الواسعة المتـدة .

صورة جميلة منعشة تستحق منا أن نغمض أعيننا برهة لنحقق حركيتها « السينمائية » . ولكن لا نغفل ما تجلى لنا من ذوق ساذج فى أولئك البدو ، أو قل انه يبدو لنا فى تهذيبنا الحضارى ساذجا بدائيا . فهذه المبالغة فى درجة الثياب من الحمرة تدلنا على افتتانهم بهذا اللون ، فالحق انه لم يخلب الطير وحدها بل خلب بصر الشاعر نفسه فتأمله مروعا مفتونا . ونحن نلاحظ ان الجماعات البدائية — أو قل الأقل تقدما — يعجبها من الألوان ما كان صارخا حاد الصبغة ، كما يعجبها من الموسيقى ما كان شديد البروز فى ايقاعه والحدة فى جرسه ، كما يعجبها أيضا من الروائح ما كان شديد النفاذ قوى الصدم للأنف ، وهو ما سنشهده فى علقمة نفسه فى بيتيه التاليين ، أما المتحضرون فكلما زاد

تهذيب أذواقهم مالوا الى الألوان الهادئة والموسيقى الخافتة والروائح الخافية التى تكاد لا تستبان الا مسا خفيفا .

لكننا لا نكون عادلين مع علقمة اذا حكمنا على ذوقه بأذواقنا ، والذى يجب علينا تذكره فى هذا الشأن هو ان « الألوان » كانت فى حياتهم البدوية قليلة مكررة . فأكثر ثيابهم لا لون لها الا اللون الطبيعى غير المصبوغ لشعر الحيوان ووبره ، لأنهم لم يكونوا يحسنون الصبغة (كما كنا فى مصر الى عهد قريب جدا لا نصنع من أكلمة الصوف الا ذات اللون الطبيعى الباهت) . لذلك كان انبهارهم قويا أمام ثوب مصبوغ صبغة جيدة ، وهذا متاع لم يكن يملكه الا أغنياؤهم . ومن هذا تدرك ان وصف علقمة لتلك الثياب التى جللت بها جمال القبيلة المفارقة فيه ايماء الى مبلغ يسارهم اذ يستطيعون أن يكسوا ابلهم بتلك الثياب النفيسة . وتزداد ادراكا لهذا حين تتأمل فى قوله « التزيديات » فى بيته الرابع . فهى منسوبة الى قبيلة من أصل يمانى كانت تسكن العراق واشتهرت بصناعة البرود المتقنة . واليمانون كما نعرف قد سبقوا العدنانيين الى الحضارة ، وان تكن حضارتهم تلك قد انحدرت قبل العصر الذى نحن بصدده بزمن طويل فقد استبقوا عددا من صناعاتهم الحضارية التى لم يحسنها العدنانيون ، والتى يذكرها الشعراء كثيرا ، مثل صناعة السيوف والجلود والأقمشة وغيرها . والآن نفهم قوة الشحن الكاملة فى قوله « التزيديات » . فتلك القبيلة لا تكسو ابلها بأنسجة بدوية رديئة الصنع باهتة اللون « شغل بلدى » أو « صنعة محلية » كما كنا — وما زلنا ! — نقول ، بل هى تستعمل مصنوعات مستوردة « شغل بره » . أو كما تفخر المرأة الحديثة بأن ثيابها من صنع ديور . هذه هى الشحنة العاطفية لـ « تزيديات » . ثم انظر كيف يزيد تلك التزيديات

تفصيلا بقوله « عقلا ورقما » ، ويجب أن تقرأ هذين اللفظين بفخر شديد ومباهاة قوية ، والفرق بينهما كما ترى اذا أنعمت النظر فى الشرح اللغوى الذى تقدم ، هو ان العقل حمرته « سادة » أى خالصة لا نقش فيها ، وحليته هى فى زركشته بـ « الشراريب » وتعقيد نسجه ، فهو كما نقول « مدندش » أو « مشرشب » . بينما الرقم مخطط بخطوط مستقيمة اذا اتبعنا القاموس ، أو مستديرة اذا اتبعنا أحد الأقوال فى الشرح القديم . فقوله « عقلا ورقما » يشبه تعدادنا فى مباهاة قوية « اشى ساده واشى مخطط ! » .

والآن انظر فى بيتيه السادس والسابع لترى دليلا جديدا على ذوقه البدوى الساذج . فتشهد اعجابه العظيم بالرائحة الشديدة النفاذة للعطر الذى تتطيب به محبوبته . وهو لا يكتفى فى وصفه بتعبير واحد ، بل يزيد فى تصوير قوته ونفاذه خطوة بعد خطوة . فيبدأ بأن يشبهها بالأترجة ، وهى فاكهة ليست طيبة الرائحة فحسب ، بل لرائحتها حدة تقارن مزازة طعمها ، كما نعرف فى رائحة الحوامض عامة . ثم يقول انها منضوخة بالعبير ، وهو أخلاط الطيب تجمع بالزعفران . فهذا الاختلاط فى الروائح المتعددة يفتنه ، ورائحة الزعفران الغالبة على هذا الخليط هى أيضا رائحة نافذة . وقد قال نضخ العبير بالخاء المعجمة ولم يقل نضحه بالحاء المهملة ، والنضخ أقوى من النضح ، كما تعرف اذا تذكرت تحليل ابن جنى لهذين اللفظين حين قال « فجعلوا الحاء لرقتها للماء الضعيف ، والخاء لغلظها لما هو أقوى منه » كما تقدم فى فصلنا الثانى . ثم قال « كأن تطيابها فى الأنف مشموم » ، وقد رأيت من الشرح اللغوى ان معناه ان رائحة طيبها تشمل الأنف وتبقى فيه زمنا طويلا حتى بعد أن تذهب هى ، وذلك من شدة عبقها !

ثم لم يكفه هذا كله حتى زاد — كدنا نقول الطين بلة ، لكن نقول — الرائحة نفاذا ، حين خيل اليه فى بيته السابع انها تحمل فى مفرق شعرها فى وسط رأسها حقيبة كاملة من المسك « الخام » الذى لم يخفف بعد . وستعرف ضخامة هذه الرائحة اذا كانت لديك فكرة عن قوة المسك الخالص ، فتعرف ان ذرة صغيرة منه تكفى لأن تطلق فى الغرفة كلها رائحة شديدة تبقى عالقة بها زمنا طويلا . بل المسك الخالص ليس لأريجه رائحة مقبولة يحتملها الأنف وترتاح اليها النفس ، وانما يصير عطرا زكيا حين يخفف ويستعمل منه قدر هين . ثم يأتى بمضاعفته السادسة والأخيرة — والكبرى — حين يقول ان المزكوم نفسه يشم هذا الطيب ، والزكام كما نعرف يضعف حاسة الشم أو يلغيها . فأى رائحة هذه التى يبلغ من نفاذها ان المزكوم يشمها ، وما بالك بغيره ؟

أمامى الآن قصاصة من صحيفة تحتوى على نصيحة توجهها احدى الطالبات الجامعيات فى القاهرة الى زميلاتها ، هذه ترجمتها من الانجليزية :

« العطـر يجب أن يكون هاربا (أى لا يسـهل ادراكه وتبين مصدره) ، فان ما يثير شغف الرجل هو أن يتحير ويتساءل : من أين يأتى هذا الشذى اللذيذ يا ترى ؟ هو لا يريد أن يشعر كأنه على مسافة خطوات قليلة من مصنع للعطور » .

لا شك ان علقمة كان يسعده أن يكون فى داخل مصنع العطور نفسه !

لكن علينا قبل أن نتمادى فى التأفف من هذه الرائحة التى صعقنا بها الشاعر الجاهلى وزكمنا زكما — وهى بعد لا تزال الذوق المفضل لدى كثير من نسائنا ، ورجالنا أيضا ! — أن نبذل جهدنا فى التعاطف

مع ذوقه الساذج فى مستوى عصره . يساعدنا على هذا التعاطف أن نعرف حقيقة مهمة : ان نساء البدو لم يكن يتميزن — ولسن الآن يتميزن — بطيب الرائحة ، بل معظمهن أقرب الى العكس . والسبب مادى صرف قبل أن يكون ثقافيا ، وهو ندرة الماء فى الصحراء ، فما كان البدو فى أغلب أوقاتهم ليضيعوا هذا الماء النفيس فى غسل بدن أو ثوب . وهم فى كثير من الأحيان يضنون به على أنفسهم حتى فى الشرب ، فيسقونه خيولهم النفيسة وابلهم التى لا حياة لهم بدونها ، ويكتفون بشرب ألبانها أو فصد عرق من عروقها يشربون دمه . والآن تعرف السر فى الحاح الشعراء القدامى فى تأكيدهم لطيب رائحة محبوباتهم ، وتزداد فهما لقول الشارح القديم ان محبوبة علقمة ليس بها عيب من بخر ولا تفل ، أى نتن وتغير رائحة .

على اننا فى مجال النقد الأدبى يجب أن نحاول — وان تكن محاولة صعبة — أن نفرق بين حكمنا الشخصى على ذوقه الشخصى ، وبين تقديرنا له كشاعر ذى مقدرة فنية على التعبير . ولا شك ان علقمة بتصويراته المتوالية المتراكمة فى هذين البيتين قد نجح فى أداء ذوقه الخاص أداء شعريا ناطقا . لكننا اذا عدنا فقارنا وصف علقمة لمحبوبته بوصف الحادرة لمحبوبته ازددنا تقديرا لغزل الحادرة وتفضيلا له على نسيب علقمة . لا شك ان غزل الحادرة يمثل مرحلة أسمى بكثير فى تطور العرب العاطفى والجمالى . فالحادرة يولى اهتماما أكبر لوصف شخصية محبوبته ، وحين يعرض لجمالها الجسدى يهتم بسحر عينيها والتفاتة جيدها ، وحتى حين يذكر هذين الجزءين من جسمها لا يهتم بجمالهما المادى وحده بل بما تدل عليه نظرتها والتفاتة جيدها من خصال الدلال والمغازلة والرقة الأنثوية ، ثم هو يهتم بوصف فتنة حديثها

وحلاوة ابتسامتها وقبلتها ذلك الاهتمام الرائع الذى رأيناه . فأين من هذا كله تركيز علقمة على شدة عبير محبوبته (وسيزيد تركيزه على صفاتها الجسدية فى بيت قادم) .

بعد هذين البيتين يعود علقمة الى وصف ألمه للفراق ، فيشبه دموعه الكثيرة بالماء الذى يسيل من غرب السانية . وما ان تقرأ أبياته فى هذا الموضوع (٨ ــ ١١) حتى تدرك انها أصل التشبيه الذى استعمله زهير واستغله استغلاله البارع المتقن الذى تتبعناه فى الفصل الرابع ، وتبينّا مدى حركته وحيويته . فان قارنّا أبيات زهير بأبيات علقمة ففضلنا أبيات زهير لمزيد حيويتها ودقة حركاتها المفصلة ظلمنا علقمة ، اذ ينبغى ألا ننسى انه كان السابق الى هذا التشبيه ، وزهير انما بنى على أساس وضعه له علقمة الذى سبقه بجيل من الزمان ، فاستطاع أن يجيد ما أجاد وأن يضيف بعبقريته الشعرية ما أضاف . لنحصر اذن نظرنا فى أبيات علقمة لنتبين اجادتها فى ذاتها . فأول ما يعجبنا هو استعماله فى أول هذه الأبيات وهو البيت الثامن للفعل « تحط يه » ، أى تعتمد فى جذبها اياه على أحد جانبيها . وهذه ملاحظة دقيقة من علقمة ، لم يكتف بأن يقول ان الناقة تشد الغرب ، بل صور لنا بدقة حركتها فى شده ، وانحرافها الى جانب وهى سائرة الى الأمام . فاذا أنعمنا النظر فى هذا الانحراف فهمنا سببه ، وهو أن الحبل المربوط أحـد طرفيه بالقتب والطرف الآخر بالدلو يمرر بالطبع الى جانب من جانبيها حتى يتجنب ارتفاع السنام ، فهى تعتمد على الجانب الآخر فى شدها له . وهو ما نفعله نحن أيضا حين نجر من ورائنا شيئا ثقيلا فنحتاج الى مجهود أكبر فى شده ، ولما كان جانبنا الأيمن أقوى عضلات من جانبنا الأيسر ــ لدى معظمنا ــ رأيتنا نجعل هذا الثقل من ورائنا الى اليسار ثم

نميل بقوتنا على جانبنا الأيمن ونحن نجره لنستغل هذا الجانب الأقوى ، ولو كان هذا الثقل خلفنا بالضبط ووزعنا جهدنا فى جره على كلا جانبينا بقدر متساو لما نجحنا نفس النجاح فى جره . ولك أن تجرب هذا لتتأكد من صحته ، أو يكفى أن تشاهد رجلا يجر من ورائه ثقلا حين تراه فى المرة القادمة .

أما فى البيت التاسع فلا تنس فى فهمك لمعانيه اللغوية أن تتبين العاطفة القوية التى استولت على الشاعر وهو ينظمه . تلك هى عاطفة الاعجاب الكبير بهذه الناقة السمينة القوية . فهى اثر اصابتها بالجرب قد تركت فى المرعى تأكل وتمرح دون أن تكلف بعمل ، فكانت هذه « الأجازة المرضية » نعمة كبرى لها ، حتى ارتفع الآن سنامها ، وهو لا يرتفع الا اذا كانت الناقة فى رغد من العيش مكنها من أن تخزن الشحم الزائد فى سنامها . وهذا السنام لم يرتفع فحسب بل استدار أيضا ، وذلك من فرط شحمه وجلوس هذا الشحم طبقات بعضها فوق بعض ، فهو لم يعل فى الارتفاع فحسب بل نما واكتنز من كل ناحيــة حتى تمت استدارته وامتد على جنبيها وأشرف عليهما . وحين نستمع الى ألفاظ الشاعر نكاد نراه وهو يقوس لنا راحتى يديه ويهزهما فى دائرة قوية ليصور لنا ضخامة هذا السنام واكتنازه واستدارته . أما تشبيهه له بالكير الذى يستعمله الحداد للنفخ فى ناره فقد بلغ به نهاية التشبيه الدقيق . فهذا الكير مصنوع من الجلد كما ان سنام الناقة يكسوه الجلد . ولون جلد الكير أسود من كثرة الاستعمال ودخان النار ولون جلد السنام أسود لأن الناقة دهماء ولطلائها بالقطران الذى سيذكره فى بيته التالى . والكير حين يكون فارغا من الهواء يتهدل جلده فى تعاريج كما كان جلد السنام متهدلا متعرجا حين كانت مريضة هزيلة . أما الآن

فقد امتلأ سنامها بالشحم المكتنز واشتد الى آخر حدود اشتداده فزالت منه الغضون والتعاريج كما تزول عن كير الحداد حين يمتلىء بالهواء الى آخر طاقته فيشتد ويستدير . ثم لاحظ شيئا آخر : أن هذا التشبيه لا يصور حجم السنام ولونه واستدارته فحسب ، بل يصور ملاسة جلده أيضا ، فقد صار هذا الجلد تام الملاسة لما امتلأ وتم استواؤه واشتداده واستدارته ، كما يصير جلد الكير أملس حين تزول غضونه المتهدلة بنفخ الهواء له . والحق ان الحاسة الغالبة على هذا الشطر هى حاسة اللمس . فاذا أنت أجدت الانصات الى حرف الكاف الذى يردده الشاعر ثلاث مرات « كتر كحافة كير » ، وجرس الكاف يشعرنا بالاحتكاك ، كدت ترى الشاعر وقد مد يده يتحسس بأنامله هذا الجلد القوى المشدود الناعم الأملس فى تلذذ كبير ونشوة حسية قوية .

كذلك فى البيت العاشر علينا أن نلاحظ عاطفة الاعجاب القوية ، حين يتأمل هذه الناقة السوداء التى لا تزال تكسوها طبقة من القطران الصرف الناصع الذى طلوها به شفاء لجربها (واستعمالهم للقطران الصرف غير المخلوط يدل ضمنا على غناهم) . فماذا يصور علقمة بوصفه لهذه الطبقة من القطران بل من القطران الخالص على جلد ناقة هى بطبيعتها سوداء اللون ؟ واضح انه يصور لمعان الجلد فى أشعة الشمس ، فهو يبرق بريقا آخاذا اذ تتكسر عليه مئات الأشعة ، فالناقة تتألق بجلدها الأملس الذى كساه القطران الصرف كأنها الياقوتة السوداء تبرق فى ضوء الشمس بريقها الذى يخطف الأبصار . لكن هذا البريق لا يخلب العين فحسب ، بل يمتع النفس أيضا ، اذ تتذكر أن تحت هذا القطران جلدا مشدودا ناعما من تحته جسم قوى مكتنز ينبض بالصحة والعافية ويتفجر بالقوة والنشاط . فاذا كان البيت السابق قد ركز على حاسة

اللمس ليؤدى عاطفته المحمولة ، فهذا البيت يركز على حاسة النظر ، واقتران الحاستين باقتران البيتين يبلغ تمام الأداء التصويرى للانفعال الحسى من جانب والنشوة الوجدانية من جانب آخر .

ثم يأتى البيت الحادى عشر فيضيف الى الصورة المتألقة البهية المنتفضة بالقوة والصحة والعافية ، عناصر أخرى من الخير والبركة والرزق العميم . هذا الماء الغزير الذى يتدفق بقوة ويندفع فى مجاريه كأنه السيل فى قوة اندفاعه ، فيبلغ آخر جوانب الأرض المزروعة أو يطم أماكنها المنحدرة . والأتىّ بمعنى السيل هو فيما يبدو صيغة فعيل للمبالغة من الآتى ، أى الذى يأتى بشدة واندفاع . وهذا الزرع الذى نضجت ثماره فتفتحت أوراقه وتفرقت دلالة على تمام النضج ، أو طالت عيدانه وثقلت بما حملت من ثمر خصيب وما شربت من ماء وفير . وبعد ما قلناه فى فصلنا الرابع لا نحتاج الى أن تنبه القارىء الى اللذة الخاصة والسعادة المضاعفة التى يشعر بها البدوى اذ يتأمل الماء الغزير الفياض والزرع الخصيب الناضج ، هذا البدوى الذى يعيش معظم حياته يتوق الى جرعة ماء وحفنة طعام .

وكأن علقمة يخشى بعد أبياته الأربعة الرائعة أن نكون قد نسينا لم جاء بهذا التشبيه المطول ، فهو يذكرنا بسببه ، أو الأحرى ذريعته ، فى بيته الثانى عشر ، اذ يقول ان ذلك الدمع الكثير الذى بكاه كان من ذكر سلمى ، فيصرح لنا باسمها ، أو باسمها المدعى ، للمرة الأولى منذ بدء قصيدته . ولكننا برغم تذكيره هذا يجعلنا نتساءل : أهذا حقا هو السبب الذى جاء من أجله بهذا التفصيل ؟ أم ترانا يحق لنا أن نعتقد ان مناسبة النسيب لم تكن الا ذريعة اتخذها ليقدم الينا صورته الممتعة ؟ الأقرب الى ظننا هو ان هذا الشاعر البدوى يقصد أن يعطينا

صورة الناقة التى تجر الدلو ، وأن يرسم لنا ذلك المنظر البهيج الذى أثار انفعاله القوى بما حفل به من الصحة والقوة والخير والبركة والخصب والنماء . هذه تجربة حيوية وفنية قوية أراد الشاعر أن ينقلها لنا ، فانتهز أول مناسبة عنت له ، والتمس لاعطائها هذا التشبيه الذى افتعله . والذى يزيد من اقتناعنا بافتعال التشبيه ، وثقتنا من أن المشبه به مقصود لذاته لا لبيان المشبه ، هو الاختلاف بل التناقض بين الجو العاطفى فى كل من طرفى التشبيه . فبينا المشبه ذو جو حزين ملىء بالحسرة والبكاء ، اذ بالمشبه به ذو جو سعيد متألق بالفرح والمرح والتفاؤل . ولا نستطيع هنا أن نقول ان الشاعر قد قصد الجمع بين المتناقضين وبيان نقطة التقائهما حين يصل كلاهما الى نهايته كما فعل الحادرة فى جمعه بين السكارى والمثكولين .

كما اننا حين نسمع فى بقية البيت الثانى عشر زعمه ان استمراره فى ذكر سلمى ليس الا سفاها ، واعلانه لنا أن أمله فى لقائها مرة أخرى ليس الا رجما بالغيب ، ربما يحق لنا أن نسأل : أهذا كله صحيح ؟ أكان علقمة حقا — حين نظم أبياته هذه — يأمل فى لقاء محبوبة معينة ، ثم ييأس من هذا اللقاء ، فيصور لنا أمله تارة ويأسه تارة أخرى ، أم هذا كله تقليد فى تقليد ، فهو لم يبدأ بالنسيب الا لأن التقليد الذى تم توطده يطالبه بهذا ، وهو الآن فى حقيقته يعد عدته للانتهاء من هذا النسيب الذى يعتقد انه أدى واجبه فيه بما فيه الكفاية فهو يتصنع اليأس كما تصنع الأمل حتى يتخلص من ذلك النسيب ويتأهب للدخول فى موضوعه الجديد ، الذى سنجده يستحوذ عليه بأقوى وأعنف وأصدق مما شعر به حين نظم أبيات النسيب ؟

هذا سؤال نحتاج فى حسمه الى أن نتذكر كيف يكرر الشعراء

الآخرون نفس الحيلة فى التخلص من النسيب الى ما يليه من فنون ، فنجد الكثيرين منهم لا يقنعوننا بصدق هذا التخلص ، ونجد فى تخلصهم هذا من العجلة والجفاوة وحدة الخطاب الموجه الى المحبوبة ما يقنعنا بأنهم يتعجلون الانتهاء من النسيب التقليدى ليأتوا الى موضوع أكبر إثارة لاهتمامهم الحقيقى أو اهتمامهم الأقوى . ولعل هذا أيضا يعلل لنا ذلك التشبيه المطول الذى استطرد فيه علقمة فى خلال نسيبه ، فالشاعر ينتهز كل فرصة للهرب من فن النسيب الى أى موضوع آخر يجد أوهى ذريعة للهرب اليه ، فيأتينا بتلك الصورة الجيدة التى لا علاقة لها بعاطفته نحو المحبوبة فى حقيقة الأمر . فاذا عدنا الى أبيات زهير فى نفس التشبيه ازداد اطمئناننا الى هذا التعليل ، فلا شك ان المشبه به فى أبيات زهير السمحة التى صور بها عملية الرى — لا شك أبدا ان هذا المشبه به كان مقصودا لذاته لا لتصوير كثرة دموعه . وهكذا نستطيع الآن أن نفهم ظاهــرة من أهم الظواهر فى الفن الجاهلى ، وأجدرها بالتفكير الطويل ، وهى اطالة التشبيه والاستطراد فيه الى حد يبدو لنا مسرفا . فهذه الظاهرة لا يمكن تعليلها تعليلا مقنعا ما دمنا نصدق ادعاء الشاعر انه جاء بالتشبيه ليوضح المشبه ، ولم ندرك ان هــذا التشبيه الطويل المستطرد ليس الا حيلة يحتالها الشاعر للخلاص من موضوع يعتقد انه وفاه حقه الى موضوع آخر يريد أن يعطيه عنايته ، فيتلمس هذا الربط المصطنع ليبرر انتقاله . فان بقى فى صدرنا ريب من صحة هذا التعليل فما نخاله الا يزول تماما حين نأتى فى قسم قادم من هذه القصيدة الى تشبيه أكثر طولا وأكثر استطرادا سينظم فيه علقمة ثلاثة عشر بيتا بالتمام .

لكن علقمة قبل أن يسترسل فى موضوعه الجديد الذى مهد له باعلان

يأسه من لقاء محبوبته ، يودعها ببيت أخير ، هو البيت الثالث عشر ـ فيعود فى شطره الأول الى وصف محاسنها الجسدية ، ويأتينا بهذا التعبير المزدوج « صفر الوشاحين ملء الدرع » الذى سنرى الأعشى بعـده ونرى شعراء آخرين يفتتنون به فيقتبسونه ويكررونه . فاذا كان علقمة أول من استعمل هذا الوصف المزدوج فى الشعر العربى ، فقد حق له أن يسجل له ابتكار رائع فى تاريخ هذا الشعر .

والشراح القدماء يقولون انه يعنى بتعبيره « صفر الوشاحين » ان بطنها ضامر ، ومن هذا نفهم ان العرف القدماء وان أحبوا السمنة الزائدة فى معظم أجزاء المرأة كانوا لا يحبونها فى البطن ، وفى هذا على الأقل يتفق ذوقنا الحديث مع ذوقهم . لكنك كى تفهم كيف يدل خلو الوشاحين على ضمر البطن ، تحتاج الى أن تتذكر كيف يلبس الوشاحان (والوشاح جلد عريض مرصع بالجواهر) . فأحدهما يوضع على الكتف اليمنى ويشد الى الجانب الأيسر من الخاصرة ، وثانيهما يوضع على الكتف اليسرى ويشد الى الجانب الأيمن من الخاصرة ، فاذا أغمضت عينيك برهة وتصورت موضع التقائهما وجدتهما يلتقيان فوق البطن ، فموضع الالتقاء هذا هو الذى يصفه الشاعر بأنه صفر أى فارغ خال ، أى ان هناك مسافة فراغ بين الوشاحين الملتقيين وبين بطنها ، فهما لا يلمسان البطن ، ولو كان بطنها سمينا متكرشا للمساه . فالشاعر فيما يبدو لنا من تلمسه الحسى المتلذذ أو التخيلى المشغوف قد مد يده فأدخلها فى هذا الفراغ وتحسسه .

لكنك اذا زدت الصورة انعام نظر وجدتها لا تصور ضمر البطن فحسب ، بل تصور شيئا آخر ، هو نهوض الثديين وارتفاعهما وبروزهما الى الأمام ، فهما اللذان يدفعان بالوشاحين الى الأمام حين يمر كل منهما

على جانب من جانبى صدرها ، فيحدثان ذلك الفراغ الذى يفصلهما عن البطن ، ولو كانت مسحاء أى ثدياها لا حجم لهما أو متهدلان غير ناهدين للمس الوشاحان بطنها مهما يكن خميصا .

لكن دقة هذا التعبير « صفر الوشاحين » لا تتبدى على أتمها الا حين ننظر فى طرفه الآخر « ملء الدرع » . وهو يعنى به ان عجيزتها وأوراكها سمينة ضخمة تملأ قميصها من الخلف وتشده الى آخر مدى اشتداده . فطرفا التعبير المزدوج متقابلان كما ترى ، يتم كل منهما الآخر ، ولا يقوم أحدهما وحده ، لأنهما معا يصوران تناقضا جميلا يفتتن به الشاعر فى تأمله لجسم محبوبته ، وهو فى تأمله هذا ينظر اليها من منظرها الجانبى « بروفيل » ، فيجده ناهضا مرتفعا حيث الثديان يبرزان الى الأمام والى أعلى ، هابطا مقعرا حيث البطن ضامر مطوى فى قوس هو عكس اتجاه القوس الذى يكونه ثدياها ، متضخما مستديرا حيث العجيزة تتكور فى قوس فى نفس اتجاه قوس البطن لكنه أكبر بكثير ، متضخما مستديرا أيضا فى القوسين المتقابلين اللذين يكونهما كل من وركيها . وخلاصة هذا التعبير ان جسمها بالعبارة الأفرنجية الحديثة Curvaci us أى يصنع أقواسا كثيرة (ولن تجد هذه الكلمة فى معجم انجليزى ، لأنها لا تزال عامية لم تقبل فى اللغة المحترمة !) فهى ليست هزيلة عجفاء « ناشفة معصعصة » يصنع جسمها خطوطا ذات زوايا حادة Angular ، بل كل جسمها أقواس فى أقواس !

ولكى تزداد تقديرا لهذه الصورة تحتاج الى أن تتذكر ان القميص العربى القديم كان فى بساطة صنعه مستقيم القد ، فلم يكونوا يعرفون بعد كيف يصنعونه من أقسام مختلفة ينسجم كل منها انسجاما تاما مع حجم كل جزء من أجزاء الجسم ، من صدر وبطن وظهر وعجيزة ، أى انه

كان قريبا من « مودة الشوال » التى كانت شائعة بين نساء عصرنا من سنوات قليلات . ومثل هذا القميص يكون متهدلا لا تشكيل فيه اذا لبسته امرأة لا يتميز جسمها بالصفات التى صورها علقمة ، أما اذا كانت ناهدة الثديين ممتلئة الردفين فان منظره يكون بديعا حقا . لأن بساطة قده يشكلها تكوين جسمها ذو الأقواس فيلغى هذه البساطة ويزيل تهدلها ، ومغزى هـذا انه لا يصـلح الا لقليلات من النساء اللاتى يستطعن أن يملأنه ويشكلنه ، كما قد تتذكر اذا كنت تتذكر الوقت الذى شاعت فيه تلك المودة فكانت قبيحة منفرة على معظم من هرعن لاطاعتها . والآن ربما نزداد تقديرا لهذه الرواية التى يرويها الشرح القديم تعليقا على هذا البيت : « وقيل لبعض العرب : صف لنا النساء . فقال : خذها بيضاء جعدة لا يصيب قميصها منها اذا قامت الا مشاشة منكبيها وحلمتى ثدييها ورانفتى أليتيها » [1] . وهى نفس الصورة التى نظمها عمر بن أبى ربيعة فى بيته :

أبت الروادف والثدىّ لقمصها مسّ البطون وأن تمسّ ظهورا

لكن أين هذا النظم البارد الركيك من التعبير الدقيق الذكىّ الموجز الذى يستحثّ الخيال « صفر الوشاحين ملء الدرع » .

صحيح ان الذوق الحديث وان أعجب بصفة التقوس التى صورها علقمة (كما ترى من صور فاتنات هوليـوود التى تنشرها مجلاتنا المصورة ، وصحفنا اليومية أيضا) لا يعجب بالضخامة الزائدة التى أحبها علقمة وأحبها العرب القدامى معه لما فى داخل تلك الأقواس [2] .

---

(١) المشاشة = رأس العظم . الرانفة = الطرف الأسفل للألية .
(٢) انظر وصـفنا لمدى تلك الضخامة فى كتابنا « ثقافة الناقد الأدبى » ص ٢٢٧ ــ ٢٢٩ .

لكن هنا ينبغي ألا يحكم على ذوقهم القديم بالذوق السائد فى أيامنا . ولنتذكر على أى حال ان كثيرين من رجالنا فى قرانا وبوادينا لا يزالون مغرمين بذلك الذوق العتيق الذى يزداد بالمرأة افتتانا كلما ازدادت سمنة . ولنتذكر أيضا ان ذلك الذوق كان له هو الآخر أصله المادى . فقد كان معظم نساء البادية للفقر السائد هزيلات عجفاوات ، فسمنة احداهن تدل على غناها وتنعمها ، كما يصرح الشعراء أنفسهم أحيانا ، وفى ذكر علقمة للوشاحين الثمينين اشارة ضمنية الى هذا الغنى .

هذا قوله « صفر الوشاحين ملء الدرع » . ونستطيع الآن أن نفهم ما فيه من لطف الايجاز ودقة الاشارة ، فهو لم يذكر من الجسم مواضع معينة بأسمائها بل ذكر ما يلبس فوقها وترك لنا استنباطها ، وقد اضطررنا نحن فى شرحه أن نفصل ما أوجز . أما فى سائر البيت فان علقمة ينتقل — للمرة الأولى فى نسيبه — من مجرد الوصف الحسى الى شيء من الوصف المعنوى . صحيح ان قوله « خرعبة » معناه ناعمة لينة الملمس ، وهذا لا يزال وصفا حسيا ، لكنه يعنى به انها على ضخامتها وسمنتها التى وصف ليست جهمة ولا غليظة الطبع ، بل هى رقيقة خفيفة لينة الطبع كالعود الضعيف . ويزيد هذا جلاء بتشبيهها بالغزال الذى يربى فى البيوت ، وهذا يكون أكثر استئناسا وليونة ورقة وطاعة من الغزال الوحشى ، اذ يحيطه نساء البيت بالرعاية والتدليل ويعطينه أحسن الطعام ، فمحبوبته أيضا لها من غناها خدم وحشم يعنين بحاجاتها ويحتفلن بما تريد ، فهذا التنعم المادى يكون له أثر فى رقتها النفسية .

* * *

فلننتقل مع علقمة من نسيبه الذى أدى به واجبه التقليدى ، الى فنه الجديد الذى يعنى به عناية فائقة ، وهو وصفه لناقته فى أبيات أربعة سيبلغ فيها تمام الاجادة . ولننظر أولالا فى طريقة هذا الانتقال :

هل تُلْحِقَنِّي بأُخرى الحى إذ شَحِطوا　　　جُلْذِيَّةٌ كأتان الضَّحْل علكوم

هذا هو الانتقال الذى اهتدى اليه الشعراء القدماء وتعاوروه ورأوا فيه تخلصا حسنا من فن النسيب الى ما يليه من الفنون . يشتد بالشاعر حزنه وألمه على فراق أحبته فلا يرى منجاة منهما الا أن يعلو ظهر ناقته فيسرع عليها ، اما الى اللحاق بتلك القبيلة المهاجرة ، واما الى الفرار من الديار المهجورة التى هاجت عليه تلك الذكرى الأليمة . وعلى كلا الزعمين يتيح له هذا التخلص أن ينتقل الى وصف ناقته وأسفاره على هذه الناقة ثم الى التحدث عن ممدوحه الذى يريد مدحه أو أعدائه الذين يريد أن يهجوهم أو فخره الذى يريد أن يفخره بقومه أو بنفسه . ونحن لا ننفى ان هذا التخلص يكون أحيانا سلسا منسجما قريبا الى الاقناع ، ولكنه كثيرا ما يصدمنا بفجاجته وكان خيرا للشاعر فى نظرنا لو لم يتوسل به . ولعلك تذكر ان الحادرة لم يلجأ اليه بل آثر أن ينتقل من غزله الى فخره مباشرة ، مكتفيا بتوجيه خطابه الى نفس المحبوبة . وعلقمة على أى حال أبعدهم عن أن يقنعنا بصدق تخلصه هذا ، لأنه منذ بيتين فقط قد أعلن لنا يأسه من لقاء محبوبته وعزمه على الاقلاع عن ذكرها ، فكيف يأتى الآن فيحاول أن يلحق بقبيلتها التى شحطت أى بعدت ، وبأخرى الحى وهى الفرقة الأخيرة فى القافلة المسافرة ، وكانت تشمل النساء فى هوادجهن .

لكن ندع تخلصه مهما يكن من اقناعه أو فجاجته ، وننظر فى فنه

الجديد فى ذاته ، مكررين جهد التعاطف معه عسانا أن نكون أقدر على مشاركته عاطفته فى هذا الفن الجديد . والحق اننا ان كنا لم نصب نجاحا كبيرا فى التعاطف معه فى نسيبه ، فان الأمر يختلف جدا فى موقفنا من وصفه لناقته ، لأننا سنقتنع اقتناعا تاما بصدقه وحرارة اخلاصه فى هذا الوصف ، بل لعلنا سننتهى الى أن هذا الشاعر الجاهلى اهتم بناقته وأحبها بأكثر مما ظفرت به محبوبته سلمى من الحب والاهتمام !

الا أننا قبل أن نمضى فى قراءة هذا الوصف نذكر قارئنا بما قلناه سابقا من ان الشاعر — نعنى بالطبع الصادق الشاعرية ، لا المتكلف ولا المتظرف — لا يصف شيئا البتة لمجرد الوصف التقريرى . فهو ليس عالما محايدا ، وليس مصورا فوتوغرافيا يكتفى بنقل الحقيقة وتسجيلها أو اضافة « رتوش » سطحية اليها . بل هو دائما « شاعر » يشعر بعاطفة معينة نحو الشيء الذى يصفه ، حبا أو كرها ، اكبارا أو احتقارا ، اطمئنانا أو توجسا ، وما الى ذلك من أصناف العواطف الانسانية التى لا نهاية لتعددها وتداخلها وتعقدها . وليس جهد أدائه الفنى فى المحل الأول الا محاولة منه لنقل هذه العاطفة الى ملتقى فنه واعدائه بعدواها .

حقا انه يجد لذة خاصة فى اتقان وصفه لما يصف . لكنه لا يتجه أساسا الى وصف شيء الا اذا أثار هذا الشيء عاطفته الشخصية نوعا ما من الاثارة . وهذه العاطفة الشخصية هى التى ستحدد موقفه من الشيء الموصوف وهى التى ستملى عليه طريقته الفنية الخاصة فى اختيار الألفاظ وتشكيل الأشكال وصياغة الايقاع والنغم . وليس « الاتقان الفنى » فى حقيقته الا مدى قدرته فى أداء عاطفته وحملها الى متلقى فنه . لذلك ينبغى أن يكون همنا الأكبر فى قراءة شعره ومفتاحنا الأعظم الى تمييز فنه وتقديره ، هو أن نميز تلك العاطفة ونفهمها ، ثم نخلص من التمييز

والتفهم الى جهد التعاطف القوى . فان لم نفعل فما أحسنّا قراءة الشعر وما أحسنا الاستفادة منه فى شحذ حساسيتنا وتوسيع خيالنا وتنمية مقدرتنا على التجاوب الرحيم مع تجارب الانسانية .

حقا ان هذا الواجب تقوم دونه عقبات كبار نحاول شرحها وتوضيح الطريق الى تذليلها فى كتابنا هذا ، وحقا ان هذه العقبات تهزمنا أحيانا كما فعلت بعض أبيات علقمة فى نسيبه ، وكما فعل فخر الحادرة بقبيلته . لكن هذه الهزيمة ينبغى الا تحملنا على اليأس ، بل يجب أن تزيد من تصميمنا على جهــد المشاركة العاطفية . والحق ان شعراءنا القدامى لو فتحنا لهم قلوبنا وزودنا عقولنا بالزاد الفكرى اللازم لفهمهم وتقديرهم لراعونا بمدى قدرتهم على سكب عواطفهم على ما يتناولون من التجاربه والأشخاص والأشياء . الأمر الذى يشهد لهم فى فطرتهم البدوية وبرغم ثقافتهم المحدودة بعظم حساسيتهم وارهاف مشاعرهم وغنى انفعالهم وقوة استجابتهم للحياة . بل نزيد فندعى انهم فى هذه القدرات قد بلغوا درجة لا تزال كثرتنا الغالبة فى يومنا هذا متخلفة عن اللحاق بها على الرغم من تفوقنا الفكرى والحضارى عليهم . ولعل من أسباب تخلفنا هذا اننا لم نستفد استفادة كافية من جولاتهم الفنية الرائدة فى الحياة العاطفية والذوقية حتى نبنى عليها مزيدا من الكشف لجنبات الروح الانسانية ، وأن ما استفدناه فى هذا المجال من الثقافة الأوربية ظل أكثره عقيما لأنه لم يتزاوج تزاوجا حيا مخصبا مع روائع تراثنا القديم . وما من أمة تستطيع أن تؤسس ثقافتها الحديثة على مجرد الأخذ من ثقافة أجنبية مهما تكن هذه غنية فى ذاتها . بل لابد لها من أن تقرنها بعناصر كينونتها القومية العريقة لكى تولد من هذا القران الحى نتاجا جديدا تكتتب به الى محصول الثقافة الانسانية العامة .

فان عجب القارىء لدعوانا ان شعراءنا القدامى بلغوا من قدرة التجاوب الحساس مدى تقصر عنه كثرتنا الغالبة ، فاننا نذكره بما قاله زهير عن الضفادع فى وصفه للسانية (انظر الفصل الرابع من هـذا الكتاب) . فقد رأينا كيف تعاطف هذا الشاعر الجاهلى مع ذلك الحيوان الذى يراه أكثرنا قبيحا بشع الخلقة منفر الصوت . لكن الشاعر الجاهلى رأى فيه جماعا لنشوة الحياة كلها اذ راقب فرحه بدفعات الماء الغزير وتتبع قفزه اللاهى كالصبيان اذ يتلاعبون وانصت لضجيجه الصاخب يعبر به عن منتهى نشاطه وسعادته وحيويته .

والأبيات الأربعة التالية لعلقمة فى وصف ناقته مثال جديد لمقدرة الشاعر الجاهلى على سكب عاطفته على موضوعه المختار ، ولحاجتنا الى أن نبذل أقصى جهدنا المستطاع حتى ندخل فى عالمه العاطفى المائج . وهذه هى متبوعة بشرح لغوى .

١٤ ـ هل تُلحِقَنِّى بأخرى الحى إذ شَحِطوا
جُلذِيَّةٌ كأتان الضَّــــحل عُلْـكوم

أخرى الحى = الفرقة التى هى آخرهم (وفيها هوادج النساء) . شحطوا = بعدوا . جلذية = شديدة صلبة . اتان الضحل = الصخرة يجرفها السيل فتبقى فى الماء ، شبه الناقة بها لصلابتها ، لأن الصخرة اذا كانت فى الماء املاستّ (أى صارت ملساء) وصلبت . والضحل = الماء القليل ، وفى شرح ديوان علقمة أنه الماء الكثير وهو دون الغمر . علكوم = غليظة .

١٥ ـ كأنّ غِسْلَةَ خِطْمِىٍّ بمِشفَرِها   فى الخد منها وفى اللَّحْيَيْن تلغيم

الغسلة = ما غسل به الرأس . الخطمى = نبات يغلونه فى الماء

الحار ثم يغتسلون به . المشفر = شفة الناقة . لحيها = منبت لحيتها . تلغيم = صيغة تفعيل من اللغام ، وهو زبد تخلطه خضرة مما رعت . ولغم الجمل كمنع رمى بلغامه لزبده .

١٦ ـ بمثلها تُقْطَع المَوْماةُ عن عُرُضٍ

إذا تبغّم فى ظَلْمـــائه البـــوم

الموماة = الفلاة ، وهى الصحراء لا ماء فيها . عن عرض = أى يعترضها أى يعتسفها يسير فيها على غير قصد . تبغم = صوت صوتا مختلسا .

١٧ ـ تُلاحظ السَّوْطَ شَزْرًا وهى ضامزة

كما تَوَجَّسَ طاوِى الكَشْحِ موشومِ

الشزر = النظر بمؤخرة العين من حدتها . ضامزة = لا ترغو من ضجر ولا تجتر وهى عاضة على أنيابها . توجس = تسمّع . طاوى الكشح = ضامر الخاصرتين ، وهو يعنى ثورا وحشيا . موشوم = فى قوائمه خطوط سود .

ماذا نرى فى هذه الأبيات اذا اقتصرنا على مثل هذا الشرح اللغوى ؟ وهل يساعدنا هذا الشرح فى ذاته على فهمها فهما حقيقيا ؟ بل هى لا تزال برغمه تبدو لنا حوشية الألفاظ صعبة التراكيب جافية الأسلوب . وهنا يقوم خطر كبير : أن نعتقد اننا اذا شرحناها شرحا لفظيا فهمنا منه معانيها اللغوية فقد أدينا كل واجبنا نحوها . وهذا هو البلاء الأكبر فى معظم تعليمنا المدرسى ، بل هذا هو النقص الأعظم فى الشروح القديمة التى وصلت الينا والتى تقتصر فى أغلبها على الشرح اللغوى والنقاش النحوى

والصرفى . فان اقتصرنا على هذا العمل اللغوى الصرف فهل يحق لنا أن نقول اننا درسنا هذه الأبيات أو درّسناها لمتعلمينا تدريسا يقربها اليهم ويحببها فى قلوبهم ويفتـح لهم النافذة الى آفاقها العاطفية الزاخرة ؟ انظر مثلا فى البيت الأول من هذه الأبيات الأربعة . لا شك انه يحتوى على ألفاظ عسرة . لكن المفتاح الى فهمه وتقديره تقديرا مصيبا هو أن ندرك أن هذا الشاعر لم يستعمل هذه الألفاظ العسرة لأنه جاهلى بدوى خشن جلف . بل لأنه يصور صورة قوية شديدة فيتخذ لها ألفاظا تحكيها حكاية أونوماتوبية . فما نحسب هذه الألفاظ شديدة علينا وحدنا ، بل نظنها كانت شديدة على معاصرى الشاعر أنفسهم . والشاعر يتعمد الاتيان بها لتوافق مضمون بيته . فهو يقصد قصدا أن يضخم من جرسه ويفخم من موسيقاه ، وضخامته وفخامته هاتان ليستا زائفتين كالطبل الأجوف ، بل هما صادقتان فنيا مقبولتان ذوقيا لأنهما تنسجمان انسجاما عضويا مع محتواهما . فمحتواهما ضخم فخم ، وما كان يستطيع أن يؤديه أداء فنيا صادقا بدونهما .

بل هو قد بدأ محاولته هذه فى شطره الأول ، فألحق نون التوكيد الثقيلة بالفعل « تلحقنى » ، واستعمل « شحطوا » بدل « بعدوا » العادية . لأنه لفظ أكبر جشة . ومن الطريف أن تلاحظ ان القرآن الكريم لا يستعمل هذا اللفظ ويستعمل « بعد » دائما ، والقرآن كما نعرف يجانب فى أغلب استعمالاته الألفاظ العسرة ويتخير أسهل الألفاظ وأقلها غلظة . ثم يزداد تقديرنا لعسورة الألفاظ التى اختارها الشاعر حين نتتبع موادها فى معاجم اللغة ، فندرك ان « الجلذية » لفظ وضعه أهل اللغة ليحكى بجرسه القوى معناه القوى ، ونرى هـذا فى مشتقاته الأخرى . فالجلذاء بكسر الجيم الأرض الغليظة . والجلوذ بكسر الجيم

وتشديد اللام المفتوحة الغليظ الشديد . ثم تأتى الضاد المشددة فى « الضحل » فتردد هذه الغلظة ، والضاد صوت غليظ يصدر من جانب الفم مع الأضراس الطواحن الثلاث ، وهى من أصعب الحروف العربية نطقا ، بل كان نطقها صعبا على بعض القبائل العربية أنفسها . ثم تأتى الحاء الساكنة فى « الضحل » تردد الجشة التى سمعناها فى « شحطوا » . وأخيرا تأتى « علكوم » التى تومىء بجرسـها وايقاعها الى الغلظة والشدة ، ونزداد بهذا بصرا حين ننظر فى الأصل الثلاثى « علك » للمادة الرباعية « علكم » ، وأغلب الكلمات الرباعية فى اللغة لها كما نعلم أصل ثلاثى زيد عليه حرف لتقوية المعنى أو الزيادة فيه . فالفعل علكه معناه مضغه ولجلجه (أى حركه فى شدقيه) . وعلك اللجام حركه فى فمه وعلك نابيه حرق أحدهما بالآخر فحدث صوت . وطعام عالك وعلك متين المضغة . والعلك بكسر العين صمغ الصنوبر والأرزة والفستق والسرو وأشجار أخرى . وعلك القربة تعليكا أجاد دبغها . وعلك يديه على ماله شدهما بخلا . والعلكة بفتح فكسر شقشقة الجمل عند الهدير . والعلكات الأنياب الشداد . واعتلك الشعر كثر واجتمع . والعلكة الناقة السمينة الحسنة .

كل هذه الاستعمالات سردناها حتى تعيننا على أن نستمع فى هذا اللفظ الى الجرس الذى كان القدامى يسمعونه فيه ، ونستدعى المعانى التى كانوا يقرنونها به ، بل تتذوق « الطعم » الذى كانوا يجدونه فى أفواههم حين ينطقون به ، وهو كما اتضح لنا طعم شديد مر يملأ الفم ويحرك عضلاته حركة شديدة .

لعل هذا كله يقنعنا بصحة ما ادعينا من قبل ، من أن شدة هذا البيت

لا تأتى من جفاوة قائله ، بل هى شدة متعمدة يصور بها قوة ناقته ، كما نفعل نحن الى الآن برغم تحضرنا وترققنا اذا أردنا أن نحكى معنى صلبا قويا . فالشاعر القديم يملأ فمه بهذه الألفاظ الشديدة ليرسم بها صورته المقصودة ، كما نملأ نحن أفواهنا حين نصف جسما ضخما فنقول بلهجتنا الدارجة انه « مجلبظ » أو « مبغلظ » . وواجب معلم الأدب حين يشرح هذا البيت لتلامذته ليس أن يعتذر لهم عن جفاوته ، بل أن يقنعهم بالحقيقة التى شرحناها وأن يلفتهم الى انهم هم أنفسهم يلجأون الى نفس الانوماتوبية حين يعبرون عن معنى مشابه . أما ان ظن أحد أن العربية لأصلها البدوى الخشن تختص بهذه الألفاظ والتراكيب الضخمة فما أكبر خطأه . فهذه هى الانجليزية تحتشد بألفاظ لا تقل شدة وغلظة حين تكون لها معان تستدعى هذه الصفة . وهذا شكسبير شاعرها الأعظم تتخلل شعره تراكيب لا تقل ضخامة حين يحتاج مضمونها الى ضخامة الجرس . وانما نلوم المتشدقين الذين يتحرون الضخامة لذاتها وان لم يتطلبها مضمونهم ، ظانين ان الضخامة فى ذاتها تدل على قوة امتلاكهم للغة .

لكن هذا المعلم لن يتم له اقناع تلامذته واغراؤهم بتقبل البيت اذا لم يتجاوز هذا كله الى فتح قلوبهم أمام العاطفة القوية التى يحملها . فهذا البيت لا يسجل مجرد حقيقة وصفية ، بل هو ينفس عن انفعال قوى يحمله الشاعر نحو ناقته ، هذا التابع المطيع والرفيق الأمين الذى يصحبه فى أسفاره المجهدة ، والذى تتوقف عليه حياته ومجرد بقائه فى ظروف الصحراء القاسية . وهذا الانفعال هو الاعجاب القوى والزهو العظيم بمدى صلابة ناقته وقوتها . وهو انفعال يتفجر تفجرا فى الألفاظ التى استعملها ، فلا جدوى من قراءة هذه الألفاظ ان لم ننطق بهـا بمثيل الاعجاب والزهو الذى فاض به قلب الشاعر وهو يتفوه بها . وأنت تكاد

تراه وهو ينطق بجرسه الفخم وقد ضم أصابعه فى راحة يده وهزها فى قبضة قوية يريك بها متانة هذه الناقة ، أو كور يديه ليريك استدارة عضلاتها القوية .

وعلى معلم الأدب حين يقدم مثل هذا البيت الى تلامذته أن يذكرهم بتجربة مماثلة يستطيعون أن يفهموها من حياتهم الشخصية . كأن يصور لهم حالة أب يفخر بحجم وليده ، أو أخ يعجب من ضخامة أخيه الصغير ، فيكور يديه وشفتيه وهو يقول : « أما واد مبغلط مجلبظ ، يا هوه ! » بل ان تفهمنا للعاطفة التى اضطرب بها الشاعر ومحاولتنا تمثلها تعيننا على أن نفهم فى ألفاظ الشعر القديم معانى لم يفهمها الشراح القدماء أو هم أهملوها . فحين يقولون ان صخرة الماء التى يجرفها السيل وتستقر فى الماء تصير ملساء صلبة فهم ينسون صفة أخرى هامة ، هى أنها تصير مستديرة ، ومن هنا ملاستها . لأن السيل حين يحطها من أعلى الجبل يدحرجها مرارا على حيود الجبل وتنوءاته فتبرى تنوءاتها ، ولا تستقر فى أسفل الجبل الا وقد استدارت وصقلت كأنها مررت على مدوس الصيقل (وهو المسن الحجرى الذى يجلو به السيف) . ثم يتم الماء الذى تستقر فيه صقلها اذ يذيب الطبقة الهشة التى تعلوها فلا يبقى الا أساسها الصخرى الصلب .

فالشاعر بتشبيهه يصور امتلاء جسم الناقة بالعضل القوى المفتول الذى شد جلدها وملأه حتى خلا من كل غضون واسترخاء ، ثم هو بهذا يصور شيئا آخر : يصور لمعان جلدها المشدود الملىء بالصحة والقوة حين تنعكس عليه أشعة الشمس كما تلمع صخرة الماء المستديرة المصقولة فى الماء . والماء يضاعف من انعكاس الأشعة حين تترك الطبقة الجوية فتخترق الطبقة المائية وتتكسر فيها بتغير اتجاهها . فمعانى الصحة المتألقة

واللمعان الخاطف والأشعة المنعكسة يجب أن تضاف الى معانى الشدة والصلابة التى ذكرها الشراح القدامى ، وبهذا نحقق المعانى والانفعالات التى ثارت بالشاعر القديم فرمز اليها بلغته المكثّفة المشحونة . وبهذا أيضا نفهم شيئا آخر لا سبيل الى فهمه اذا اقتصرنا على الشرح الذى يقدمه الشراح القدامى وتكتفى به معاجم اللغة ، وهو : لماذا سمى العرب تلك الصخرة المستقرة فى الماء « أتان الضحل » ؟ فالآن نفهم انهم بهذا التعبير شبهوا تلك الصخرة بالأتان الوحشية التى ترعى الربيع وتمرح وتلهو حتى يشتد جسمها وتستدير عضلاتها وتتفجر صحة وقوة وحيوية ، ثم تندفع بنشاط من أعلى الجبل لتستحم فى الماء المتجمع عند قدمه فيلمع جلدها المبتل المشدود . وسنزداد فهما لهذه الصورة حين ندرس قصة حمار الوحش فى فصلين قادمين . فاذا عدت الى تشبيه علقمة وجدته فى حقيقته تشبيها مركبا ، لأنه يشبه ناقته بصخرة الماء ، ويسمى هذه الصخرة تسمية تقوم على تشبيهها بالأتان الوحشية . ولا شك ان هذه الصور الثلاث المختلفة المتشابهة للناقة والصخرة والأتان كانت تتداعى الى مخيلة السامعين القدماء تداعيا سريعا متراكبا يزيد التصوير تكثيفا وشحنا .

أما البيت الثانى من هذه الأبيات الأربعة فمن خير الأمثلة على تقصير الشرح القديم فى الكشف عن غرض الشاعر ، وحاجتنا الى اكمال الشرح اللغوى بتشغيل تفكيرنا واستحثاث خيالنا وارهاف مشاركتنا العاطفية . والا فماذا نفهم من الشرح القديم وماذا نستفيد منه فى تعرف عاطفة الشاعر ؟ فان أردت أن تزداد فهما بالخطمى الذى يقوم عليه التشبيه ، ولجأت الى القاموس المحيط مثلا ، وجدته يقول : « نبات محلل منضج ملين نافع لعسر البول والحصا والنسا وقرحة الأمعاء والارتعاش ونضج

الجراحات وتسكين الوجع ومع الخل للبهق ووجع الأسنان مضمضة ونهش الهوام وحرق النار ، وخلط بزره بالماء أو سحيق أصله يجمدانه ، ولعابه المستخرج بالماء الحار ينفع المرأة العقيم والمقعد » . ومن هذا نفهم انه أحد النباتات التى كان العرب يتداوون بها ويجدون فيها منافع طبية شتى . ولكن ماذا يقصد علقمة بتشبيهه ووصفه ؟

انك اذا اكتفيت بهذا الشرح اللغوى خيل اليك ان الشاعر لا يزيد على الوصف المادى لصورة حسية وتسجيلها تسجيلا فوتوغرافيا . وانه لم يستخدم تشبيه الخطمى الا ليؤكد اللون الأخضر الذى كسا فم الناقة ووجهها من رعيها للبقل ، لأننا نفهم بسهولة من تشبيه الشاعر وشرح المعاجم ان نبات الخطمى لابد أن السائل المستخرج منه كان أشــد ثخانة ولزوجــا وأقوى اخضرارا من السائل الذى يعتصر من البقل العادى ، والا لم يكن داع لأن يشبه علقمة الزبد الذى يكسو فمها ووجهها بغسلة الخطمى . ولكن هل هذا هو كل ما يقصده الشاعر ؟ وما علاقته بما كان يصفه فى بيته الماضى من قوة ناقته وصحتها ؟

بل هو يريد أن يقول ان ناقتى هذه التى وصفت متانتها وصحتها ناقة شرهة أكول قوية الشهية عظيمة الجشع . فهى تلتهم طعامها الأخضر وتطحنه طحنا بأسنانها بنهم كبير وتلوكه بلسانها وشفتيها وشــدقيها بتلذذ عظيم . وهى تحشو به فمها بشراهة مخيفة حتى يسيل لعــابها الغليظ ممتزجا بالعصارة الخضراء ، يسيل من مشفرها ويتدفق من شدقيها فيلوث خدها كله ثم ينحدر على وجهها حتى يصل الى لحييها فيتعلق بهما لكثافته ولزجه . والصورة التى يؤديها البيت نشهد مثيلها فى الابل التى نربيها فى قرانا المصرية حين يأتى موسم البرسيم ، هــذا الزرع النضر الطرى الذى تشتهيه حيواننا اشتهاء كبيرا وتتلذذ به تلذذا

عظيما ، فنرى الجمل وقد ملأ فمه بما خضم من البرسيم الشهى يلوكه ثم ينفخ نفخة قوية فى شدة تلذذه وسعادته ، هذه النفخة التى نسميها « يضرب بالقلة أو بالجلة » ، فيتدفق من شدقيه زبد أخضر لزج يكتسى به وجهه .

لكن بأى عاطفة نحو ناقته يقول هذا ؟ هو يقوله باعجاب كبير بناقته ، وفخر قوى بصحتها المزدهرة ، وشهيتها المكتملة ، وسرور يهزه حين يشاهد هذا المنظر ويرقب مدى استمتاع ناقته بما هى فيه من خير وبركة ، وشكران عميق أن قد تمكن من أن يوفر لناقته الحبيبة هـذا الرعى الخصيب ، وهو مالم يكونوا يستطيعونه فى معظم فصـول السنة . ويقوله أيضا وهو يضحك من فرط جشعها وشدة نهمها وتلوث وجهها كله تلوثا تاما بهذا اللعاب الغليظ دون أن تعبأ أو تهتم . وما نخاله الا قد صاح بها ضاحكا متفكها : ما هذا الجشع أيتها الشيطانة ! فرمقته بمؤخر عينها غير مكترثة ثم مضت فى التهامها النهم . ولكنه ضحك ممزوج بالحب والاعجاب والزهو العالى بناقته القوية المكتملة الصحة والمشاركة العاطفية القوية لتلذذها وسعادتها . ونلاحظ فى هذا المجال ان الخطمى كان يجلب لهم ما يعتقدون من البرء والصحة والمداواة . فهو يأمل أن يكون فى هذه الأكلة الشهية التى تستمتع بها ناقته ما يزيدها صحة وقوة وازدهارا .

هل نظرت يوما الى طفلك الصغير وهو يلتهم أكلة لذيذة من « الفتة والملوخية » مطلقا لشهيته العنان ، يحشو فمه حشوا ويعب السائل اللذيذ عبا ، دون أن يأخـذ نفسه بما كنت تعلمه من آداب المائدة و « اتيكيت » الطعام ، فالصبغة الخضراء اللزجة تلوث لا فمه وحده بل وجهه كله وتقطر على عنقه وصدره ممتزجة بلعابه الجشع ؟ فان

اقتربت منه محاولا أن تدعوه الى أن يخفف من جشعه ويأكل بأدب ونظافة رفع رأسه من الطبق والسلطانية ونظر اليك برهة بوجهه المخضر نظرة غير مكترثة وعاد فأقبل على طعامه اللذيذ بنفس الشراهة وشفتاه تتلمظان وعيناه الصغيرتان تجحظان من قوة تلذذه ؟ وهل تذكر مشاعرك ازاء هذا المنظر لطفلك الحبيب وسعادتك الكبرى اذ ترقب تلذذه وزهوك القوى بصحته وشهيته ، ثم انفجارك بالضحك الشديد من منظره الملوث ؟

هكذا كان ذلك الشاعر الجاهلى حين وقف يراقب ناقته ضاحكا مقهقها مسرورا معجبا فخورا مشاركا لتلذذها المادى بتلذذ عاطفى متيمنا بصحتها وتمام قوتها . وهو يضمن بيته هذه الانفعالات المتعددة كلها جميعا ويؤديها أداء فنيا صحيحا بوسيلته الشعرية : تنغيم الايقاع والجرس . فأنصت الآن الى جرس الحروف وايقاع المقاطع تجد البيت يكاد ينطق بمضمونه . تكاد تسمى فكى الناقة وهما يخضمان الطعام ويلوكانه فى فمها ، وتكاد تسمع صوت لعابها يرغو ويزبد ويفيض ويتحدر على وجهها . تدبر تتالى الحروف وبخاصة الغين والتاء والخاء والطاء واللام والحاء . وتأمل وضعها فى مواضعها من الايقاع ، وانصت الى مادة « لغم » وكرر النطق بها بضع مرات لترى كيف تحكى صوت اللعاب الغليظ وهو يجول فى الأشداق ويرغو فى الفم ويتفجر من الشفتين . فاذا استعرنا طريقة العلامة اللغوى القديم ابن جنى فى تحليل الألفاظ وتعليل حروفها (انظر الفصل الثانى) ، قلنا ان الغين تتوسط المادة لتصور الرغاء الذى يملأ الفم ، واللام تسبقها لتحركه فى الفم تحريك اللسان ، والميم تختم الكلمة لتمثل انضمام الشفتين لاغلاق الفم ثم انفراجهما للسماح للعاب الدائر بالخروج . ثم تذكر الآن فعلنا العامى

« لغمط » واسم المفعول منه « ملغمط » تجدك مقتنعا بأن كلمتنا العامية ترجع الى ذلك الأصل العربى القديم « لغم » وتضيف اليه طاء لتزيده « لغمطة » . أفلا يساعدك هذا على أن ترى وجه ناقة علقمة « الملغمط » بالزبد الأخضر كما نرى وجه طفلنا « الملغمط » بالملوخية ؟ أعد الآن قراءة هذا البيت المطرب — نعنى القراءة الجاهرة المسموعة ! — رابطا بين مضمونه ولفظه ، مستحضرا صورته ، مستدعيا ما يموج به من الانفعالات التى شرحناها وباذلا أقوى جهدك فى مشاركتها ومجاوبتها وأنت تنطق بأصواته وتوقع حركاته وسكناته ومداته .

افتخـر علقمة فى بيتيه الماضيين بقوة ناقته وصلابتها ، وبريقها وصحتها ، وشهيتها وشراهتها ، ولكن لم فخره هذا ؟ يأتى الآن فى بيته الثالث فيطلعنا على سبب هذا الفخر ، ويدلل لنا على انها تستحق كل هذا الاعجاب والزهو وتستحق كل هذا الطعام الوفير الذى يمكنها منه ولا يبخل عليها به . فهو يفخر بمقدرتها الكاملة على اجتياز الفلوات الخالية التى لا ماء فيها ، واستطاعة راكبها أن يثق فيها ثقة تامة . فهى لن تخذله بضعف ولن تخالف أمره بعصيان . ولولا ثقته بصبرها وتحملها للعطش الطويل والسفر المنهك لما جازف بقطع الموماة . بل يبلغ من تمام ثقته بها انه لا يقطع بها الموماة فحسب ، بل هو يقطعها « عن عرض » فما معنى هاتين الكلمتين ؟ يقول الشارح القديم « عن عرض أى يعترضها أى يعتسفها يسير فيها على غير قصد » . ولكن ما معنى هذا للقارىء الحديث ؟ اننا لنخشى خشية كبيرة أن يخطىء هذا القارىء فهم عبارة « على غير قصد » التى يستعملها الشارح القديم .

هنا يجب أن نعرف ان معظم أسفار البدو فى الصحراء الواسعة الرحيبة لا تسير كيفما اتفق ، بل هى تلتزم طرقا دقيقة حددتها تضاريس

الأرض أى طبيعتها الطوبوغرافية ، وتوزيع آبار المياه وعيونها . لذلك تلتوى هذه الطرق وتتعرج وترتد الى الوراء ثم تستأنف الاتجاه الأصلى لكى تختار أرضا سهلة ، أو تتجنب جبالا حاجزة أو وهادا مضنية ، ولكى تضمن التزود بالماء مرة كل بضعة أيام من الآبار المعروفة ، ولكى تضمن ألا تضل وتتيه فى الصحراء التى لا نهاية لها اذا لم تلتزم الطريق النهج الذى عبدته أقدام الابل من تتابع قوافلها عليه . وقد ينتج عن هـذا ان المسافة التى تفصل بين مكانين ولا تزيد على عشرات الأميال ، تبلغ فى حقيقة الرحلة مئات الأميال . ولكن هل يضطر شاعرنا الى التزام هذا النهج المطروق والقصد المأمون ؟ كلا ! فان ثقته بناقته وقوتها وصبرها وجلدها تجرئه على أن يقطع المسافة « بالعرض » متخذا أقصر خط الى غايته دون أن يقيد نفسه بطريق معلمة . فهو يعتسف الأرض غير عابىء بمصاعبها متجها الى غايته اتجاها مباشرا « كما يطير الغراب » حسب التعبير الانجليزى .

ليس هذا فحسب ، لا يقطع الموماة هذا القطع الجرىء فى رائعة النهار المضىء فحسب ، بل يبلغ من ثقته بناقته انه يغامر بها فى القفار الموحشة فى الليل البهيم وظلامه المخيف حيث تكمن الأخطار وتتوارى المهالك ، وحيث يصوت اليوم صوته المختلس الذى قرنه العرب وقرنته شعوب أخرى بالموت والخراب والوحشة والضياع . ولنذكر هنا ان العرب القدامى — كسائر الشعوب فى نفس المرحلة البدوية — كانوا يرهبون الظلام لا مجرد رهبة مادية مما يخفى من الوحوش الكاسرة والعراقيل المستترة ، بل يرهبونه أيضا رهبة روحية مما يتخيلون فيه من انطلاق القوى الخفية والعفاريت والجن والمخلوقات الأسطورية .

ومن هذا كله يتجلى لك أن هذا البيت مكون من أربع نبرات

متزايدة فى الارتفاع متضاعفة فى الزهو . يبدأها الشاعر من أول كلمة مفتخرا حين يقول « بمثلها » كما نقول نحن « آدى الناقة والا بلاش ! » . ثم يعلو بفخره حين يقول « تقطع الموماة » مطيلا هذه الألف الممدودة حتى يسمح لسامعه ببرهة يستحضر فيها فى خياله كل ما يقترن بالموماة من استدعاءات العطش والجهد والاضناء . ثم يزيد نبرة فخره ارتفاعا حين يصيح متحديا « عن عرض » ، وأنصت فى هذا الى ترديد العين المروّعة . ثم يبلغ أقصى ارتفاعه فى شطره الثانى كله ، مضاعفا القيمة الصوتية للغين المشـــددة فى الفعل « تبغم » ، مطيلا الألف الممدودة فى « ظلمائه » ، مرعدا صوته بكل ما يقترن بالظلام والبوم وتصويته المكروه من خواطر الرعب والخطر والخراب والهلاك . وفى كلمته الأخيرة « البوم » يزم شفتيه ليركز فى بائها الانفجارية وواوها الناعبة وميمها المكتومة ذات الغنّة أقصى ما يستطيع من نعيب الفزع والهلاك .

ناقة قوية صلبة ، كاملة الصحة والنشاط عظيمة الشهية والنهم ، كبيرة الصبر على مشاق السفر يستطيع راكبها أن يأمنها أمنا تاما فى أشـــده وعورة وأكبره خطورة . فلنأت الآن الى فخره الأخير فى بيته الرابع بصفة أخرى جليلة فى ناقته ، لعلها منشأ كل تلك الخصال فيها . فاذا اتقنا فهم البيت فهما لا يقتصر على ما تقدمه الشروح اللغوية ، أدركنا الميزة العظمى لتلك الناقة وان لم يصرح بها الشاعر بلفظ صريح . وهى كرم أصلها وعتق نسبها فى عالم الابل . فهذه ناقة عريقة حرة كريمة ، لذلك تأبى أن يمسها السوط ، وما حاجتها الى السوط وهى تبذل آخر جهدها لمحض نجابة أصلها وكرم نسبها ؟ فهى تنظر اليه بمؤخر عينها نظرة مليئة بالغضب والاباء والكبرياء والكرامة ، كأنها تقول لصاحبها : ما كانت بك حاجة الى أن تحمل هذا السوط ! اياك أن تمس جلدى به !

وهى لكرمها هذا مهما تشتد مصاعب الرحلة لا تنطلق منها آهة واحدة من الشكوى أو الضجر ، بل تلقى المتاعب المتزايدة وهى ضامزة أى عاضة على أنيابها مطبقة فمها فى عزم وتعميم ، بل لا تحرك فمها ولا لمجرد الرغاء والاجترار وان يكن فى هذا تخفيف لما تقاسيه ، فهى تبقى فمها مطبقا بهذه الهيئة الحازمة المليئة بالاصرار .

ثم يشبهها فى الشطر الثانى من البيت بالثور الوحشى حين يتوجس هذا الثور ، أى حين ينصب أذنيه ويقلبهما ويرهف سمعه ليلتقط الصوت الخفى ، وهو يفعل هذا لأنه يخشى تعقب كلاب الصيد ، فهو فى أتم انتباهه وحذره وارهاف سمعه . فهكذا حذرها من السوط واستماعها لصاحبها حتى تبادر باطاعة أقل صوت أو اشارة تصدر منه ، كيلا تسمح له بحجة لاستعمال السوط عليها ، لا خوفا من ايلامه ولكن إباء وكبرياء ، شأن كل حر كريم . فالعبد يقرع بالعصا والحر تكفيه الاشارة كما قال ناظمهم . وعلقمة لم يذكر الثور الوحشى بالاسم بل اكتفى بوصفه على عادة الشعراء الجاهليين فى ايجازهم واعتمادهم على ذكاء سامعيهم ليعرفوا أى حيوان يقصدون (كما قال من قبل « دهماء » وعنى ناقة دهماء ، وقال « جلذية » وعنى ناقة جلذية ، وسيقول فى البيت القادم « خاضب » ويعنى ظليما خاضبا) . فوصف الثور بأنه طاوى الكشح أى ضامر الخاصرتين ، وبأنه موشوم أى فى قوائمه خطوط سود (والثور العربى فيما عدا هذه الخطوط أبيض اللون) .

فمعنى هذا التشبيه ان ناقته على صلابتها التى وصفها من قبل حين قال « جلذية علكوم » تتميز بحدة عظيمة وذكاء مفرط وحساسية بالغة ، وما هذا الا من نجابة أصلها وعتقه ، فهى ليست بطيئة رد الفعل بليدة غبية متثاقلة ، بل هى على طول الرحلة تبقى أذنيها المدببتين محددتين

مرهفتى السمع متقلبتين تلتقطان أدق الأصوات وتلبيان تلبية عاجلة أهون رغبة لراكبها . وهذا معنى لا تقدره تقديرا كاملا الا اذا ركبت ناقة نجيبة فعلوت ظهرها ونظرت الى رأسها من أعلى ، لا من أسفل كما تنظر اليه عادة ، فتأملت فى أذنيها الصغيرتين وطرفيهما المدببين وتدبرت انتصابهما وحدتهما ودقة التفاتهما . اذ ذاك يروعك ما تدل عليه هاتان الأذنان من الحدة النفسية والذكاء والحساسية وقوة الانتباه ، كما وصفهما طرفة فى معلقته اذ قال « مؤللتان — أى محددتان — تعرف العتق فيهما » . واذ ذاك لا تعود تنظر الى الابل كأنها حيوان سخيف العقل أهوج كما صار معظم سكان المدن بيننا ينظرون اليها . واذ ذاك تزداد اقترابا من تقدير هذا الحب العظيم والاعجاب العميق والزهو القوى الذى أحس به ذلك الشاعر الجاهلى وهو ينظم هـذا البيت . وتتخيله وقد استوى على ظهر ناقته الكريمة وأطلق لها العنان معتزا فخورا يستقبل عليها ريح الصحراء ويقدم بها على ما تخفيه الرحلة من مغامرات .

وهكذا تدرك ان العرب القدامى لم يقصروا نظرتهم الأرستقراطية على البشر ، بل طبقوها على الابل — وعلى الخيل أيضا — فآمنوا بأن بعضها يتميز بطبيعة سلالته عـلى الإبل والخيل الأخرى . وهم قد استعملوا نفس الصفات — العتق والكرم والنجابة والشرف والحرية — لهذه الحيوان كما استعملوها للانسان . بل لعلهم آمنوا بها فى الحيوان قبل أن يؤمنوا بها فى الانسان ، ولعل ايمانهم هذا مشتق من ايمانهم ذلك ، لأنهم شاهدوا ان بعض سلالات الابل والخيل تمتاز فعلا على السلالات الأخرى ، ولم يهتدوا بعد الى أن الأمر فى الانسان مختلف ، وهل نستطيع أن نلومهم على هذا ونحن فى عصرنا الحديث لم ندرك

الا منذ زمن قريب جدا ان الاختلافات العقلية والخلقية بين السلالات البشرية راجعة الى الظروف البيئية والأوضاع الاجتماعية والمراحل الثقافية لا الى التكوين السلالى [1] ؟

لكن نعود الى بيت علقمة لنعيد قراءة شطره الأول وننصت الى حكايته الرائعة بصوته لمعناه : « تلاحظ السوط شزرا وهى ضامزة » . تأمل فى تتابع هذه الحروف النافرة : الظاء فالسين فالشين فالزاى فالضاد فالزاى . وكرر قراءته مرات لتسمع كيف يؤدى بهذه الحروف صوت الناقة الأبية الغاضبة التى ضمت فكيها فى عزم واصرار وصممت على ألا تطلق تأوها واحدا يدل على تعب أو شكوى . وأنصت فى هذه الحروف الى أزيز أسنانها وصريف فكيها . وتذكر قولنا « يجز على أسنانه » واستمع فى الفعل « يجز » الى أزيز الزاى المشددة يحكى المعنى المراد . ثم عد الى الشطر الذى نظمه علقمة لترى فى حروفه المتتابعة كيف بلغ حد الكمال فى تصوير المعنى بجرسه تصويرا عضويا حيا دقيق التفصيل . وأنا أذكر المرة الأولى التى قرأت فيها هذا البيت متبوعا بشرح مختصر . وقال الشرح ان « ضامزة » معناها لا ترغو من ضجر . فصحت قائلا : ان « ضامزة » بضادها وميمها وزايها لابد أن يكون معناها انها مطبقة فمها بشدة ، وان عدم الرغاء يأتى من هذا الاطباق الشديد الغاضب . وكم أسعدنى حين عدت إلى الشرح القديم المطول والى معاجم اللغة أن أرى صحة المعنى الذى حزرته من جرس اللفظ ومن موضعه الذى جاء فيه من مضمون البيت وموسيقاه .

* * *

---

(١) انظر عرضنا لهذه الحقيقة فى الباب الثالث من كتابنا « ثقافة الناقد الأدبى » .

أيها القارىء الحديث : ربما تكون من ساكنى المدن الذين ابتعدت بهم حياتهم الحضرية عن عيشة البادية وظروفها ومتاعبها ومفاخرها . وربما كنت قبل قراءتك لهذا الفصل ممن يستغربون الابل ويستسخفون شكلها ولا يقدرون نجابتها وكرمها وذكاءها وحساسيتها . بل ربما تمضى عليك الشهور الطوال لا ترى ناقة ولا جملا . فلو أقبل عليك متحدث يقص عليك نبأ شاعر قديم حمل فى قلبه ما رأينا من الحب والاعجاب والاعتزاز والفخار نحو ناقته لضحكت ساخرا وآثرت أن تفخر بسيارتك الشفروليه أو المرسيدس (دعك من الياجوار والكاديلاك !) وقمت تلمس بأناملك جسمها المعدنى المصقول وتتأمل فى هيكلها الانسيابى الرشيق وتتسمع طنين موتورها القوى الجياش وتزهو بسرعتها الفائقة اذ تقطع بسهولة وليونة وانسياب مائة وكذا كيلومترا فى الساعة . مفضلا هذا الحديث على أخبار بلهاء عن حيوان عتيق خشن المركب أهوج الحركة يذكرك بعصور الهمجية وقرون الفقر والشظف والتأخر .

لكن هذا هو الشاعر الجاهلى علقمة بن عبدة التميمى ، الذى عاش فى الصحراء العربية منذ ما يزيد على ألف وأربعمائة من السنين ، يصف لك ناقته القوية المتينة ، ويريك بريقها وملاستها ، ويذكر لك سعادته اذ يراقب صحتها وشهيتها ، ويعتز بجلدها على الأسفار وأمنها التام فى المخاطر ، ويعجب اعجابا عميقا بنجابة أصلها وعظم ابائها وحدة ذكائها وفرط حساسيتها ، ويقدم لك هذا كله فى لفظ ينبض نبضانا بفكره الجياش وانفعاله المهتز ، فيقدم اليك فرصة لتقدير شعره ومشاركته عاطفته نحو ناقته ، ان انتهزتها واستغللتها الى أبعد مدى تستطيعه وجدته يزيد حساسيتك الوجدانية شحذا ، وذوقك الجمالى سعة ، وامكانياتك العاطفية عمقا وغنى ، ويزيد ن مقدرتك على التجاوب

الرحيم مع تجارب الآخرين مهما تختلف عن تجاربك الفردية فى بيئتك المحدودة . أو قل بعبارة واحدة انه يزيدك انسانية ، فانما يتمايز نصيبنا من الانســانية وتعلو طبقتنا فيها ويكمل استحقاقنا لأن نفخر ونعتز بالانتماء اليها عــلى قدر درجتنا من تفهم اخواننا فى الجنس البشرى وقدرتنا عــلى التعاطف معهم والمشــاركة لهمومهم وأفراحهم كبيرها وصغيرها والمجاوبة لتجاربهم وأزمانهم . والفن هو أداتنا العظمى التى اخترعناها نحن البشر لهذه الغاية . فان اقتنعت بهذا فلا حاجة بنا بعد الى أن نحدثك حديثا قد يثقل عليك أو ترتاب فى صدق نيته عن واجب الوطنية وأصول القومية العربية وفريضة التراث القومى .

الفصل التاسع

الحيوان الوحشى . الطبيعة

أربعة أبيات أفرغ فيها علقمة كل عاطفته نحو ناقته . أربعة أبيات رائعة مثيرة ، محتشدة بانفعالات الاعجاب والتقدير ، والزهو والفخار ، والحب والسعادة ، والثقة والائتمان ، والزمالة المخلصة والمشاركة الوجدانية العميقة . فهل بالغنا حين قلنا انه يقنعنا بحبه لناقته أكثر مما يقنعنا بحبه لسلمى ؟

لكنها أربعة أبيات فقط ، ضمنها علقمة ما يريد من انفعالاته بما رأينا من التكثيف والشحن . وقد انتهى مما يريد أن يقول الآن فى هذا الموضوع ، والشعراء الجاهليون اذا أتموا موضوعا أحبوا أن يتركوه سريعا الى غيره ، فالعجلة صفة أصيلة فيهم . وعلقمة يريد أن ينتقل من وصف الناقة الى موضوع لا يقل عنه بهجة وروعة ولا يقل عنه اثارة لمشاعره ، وهو أن يصف مشهدا حيا دافقا بالحركة من مشاهد الحياة فى الصحراء . ذلك هو مشهد الظليم أى ذكر النعام ، وقطاع من حياته « العائلية » . فكيف ينتقل من وصف الناقة ، ذلك الموضوع الذى كان منذ برهة وجيزة يستحوذ على عاطفته بكل ما رأينا من الصدق والعمق ، الى الموضوع الجديد الذى لا تقل عاطفته نحوه صدقا ولا عمقا ؟

الحل بسيط : أن يشبه ناقته فى سرعة عدوها بهذا الظليم فى سرعة عدوه . وما ان يعرض له هذا التخلص الوجيه حتى يسرع الى اتخاذه ،

فيقول « كأنها خاضب » ، وبعد هذه الكلمة الواحدة « كأنها » بضميرها الذى يعود على الناقة ، ينسى المشبه نسيانا تاما ، ويستطرد فى «التشبيه» فى ثلاثة عشر بيتا كاملة . لكننا لا نظننا سننخدع الآن بهذا التشبيه المزعوم ، وسندرك من الأبيات الثلاثة عشر بتفصيلها الكبير بيتا بعد بيت ان المشبه به مقصود لذاته ، لا لبيان سرعة المشبه . فعلقمة عنده تجربة حية نابضة راقب فيها ذكر النعام مراقبة دقيقة ، وخلص الى أدق أسرار حياته « المنزلية » . وهو يريد أن يمتعنا ويثيرنا بهذه التجربة كما أمتعته وأثارته ، فعليها سيحبس الآن كل مقدراته الفكرية والعاطفية ، وقصوى اجادته الشعرية ، ليقدم لنا قطعة فنية من أدق ما نجد فى الشعر الجاهلى ، بل هى تستحق أن تعد مفخرة للشعر العربى كله .

وقبل أن نسوق أبياته نعطى خلاصة للقصة ، تساعد القارىء الحديث فى تتبعه لأحداثها ، وتعاونه فى التغلب على صعوباتها اللغوية . والقصة تتكون من خمسة فصول :

١ — يبدأ الفصل الأول من هذه القصة الممتعة والظليم فى مرعى خصيب ، يزخر بالنبات الذى يحبه ويستسيغ طعمه ، وقد خلا له الجو ، فهو يأكل منه ما شاء من حب وورق ، فى سعادة ومرح لا يكدرهما مكدر. وينتهز الشاعر هذا الفصل الأول لينعم النظر فى بعض الصفات الجسمية العجيبة لهذا المخلوق العجيب ، أطائر هو أم حيوان ؟

٢ — لكن السعادة لا تدوم لأحد ، فبينا الظليم فى مرتعه يأكل ما لذ وطاب ، اذ بالجو يتغير ، فهاجت الريح ، وكدر الغيم صفحة السماء ، وبدأ المطر يسقط رذاذا . فأدرك الظليم من خبرته الطويلة

بأحوال الصحراء ان هذه نذر عاصفة ممطرة من تلك العواطف المرعدة المبرقة ذات السيل المدمر التى تحدث فى الصحراء من آن لآن . خشى الظليم أن تدركه هذه العاصفة فى البرية الخالية بعيدا عن بيته الذى يأوى اليه ، وتذكر ذكرى أخرى زادته فزعا وتلهفا أن يصل بيته بأسرع ما يستطيع . تذكر أسرته العزيزة ، زوجته الحبيبة وأفراخه الصغار ، وتذكر بنوع خاص بيضاته التى تركها فى رعاية زوجته ، وعليه الآن أن يحل محلها فى احتضانها .

٣ — هنا لم يضع الظليم وقتا ، بل أسلم للريح ساقيه ، وانطلق فى عدو شديد متلاحق لا يبالى بتعبه ، موسعا من خطاه وقاذفا برجليه الى الأمام ، محاولا أن يدرك بيته قبل حلول الظلام .

٤ — فى آخر هذا العدو السريع المجهد نجح الظليم فى الوصول الى بيته قبل أن يتم اختفاء قرص الشمس فى غروبها وراء الأفق . وصل الى « بيت الزوجية » الذى فيه أسرته العزيزة وبيضاته النفيسة . لكنه لشدة حذره ، وبرغم تشوقه ، لا يبادر بالدخول ، بل يطوف بالبيت مرتين ، يتفرس فى الأرض المحيطة به ليرى هل بها أثر لدخيل اقتحم بيته فى غيابه ، وكمن فيه ينتظر ايابه ، من سبع أو صياد بشرى .

٥ — اطمأن الظليم أن لا خطر يختبىء له فى بيته ، فدخله مشتاقا متلهفا ، وأوى الى أفراخه الصغار الضعاف ، وتهالك على بيضاته المركومة ، وأخذ يناجى زوجته المحبة السعيدة بعودته ، وأخذت تجاوبه مناجاته فى انفعال شديد . وهكذا تنتهى القصة هذه النهاية السعيدة كما بدأت بداية سعيدة ، بعد ما تخللها من الخوف والفزع والعدو المضنى والحذر والتوجس .

القصة فى ذاتها ممتعة طريفة ، ولكن الذى يهمنا هو أن نرى مدى نجاح الشاعر فى آدائها أداء فنيا بوسائل الشعر الصحيحة . وهـذا سيحتاج منا الى بذل مجهود فى تفهم ألفاظه وتراكيبه ، خصوصا لأن الشراح القدماء لم يحسنوا فهم بعضها ، وارتكبوا هنا — كما ارتكبوا فى سـائر أقسام هـذه القصيدة البعيدة القدم — قدرا من الخطأ والتقصير . بل هم قد أساءوا ترتيب الأبيات نفسها ، الأمر الذى يدل على انهم لم يعنوا بتتبع أحداث القصة المتتالية ، وحصروا اهتمامهم على تفسير كل بيت بمفرده ، وهذا فى ذاته أضل شرحهم عن التفسير الصحيح أحيانا . فلننظر نحن فى الأبيات بعد أن نتبع كلا منها بخلاصة شروحهم اللغوية ، مستغلين فى هذا النظر مقدرات فنية وعلمية يتيحها لنا العصر الحديث لم تكن متوفرة لهم فى العصر العباسى .

١٨ ـ كأنها خاضب زُعْرٌ قوادمُه   أجنَى له باللِّوَى شَرْىٌ وتَنُّوم

كأن الناقة فى سرعتها هذا الظليم ، الخاضب = الذى قد رعى الربيع فاحمرت قوائمه وأطراف ريشه ، أو الذى يخضب فى الشتاء وهو أن يحمر جلده وساقاه ويظهر عليه جلد أحمر ويكثر لحمه ويشتد عصبه ويعفو (أى يكثر ويطول) ريشه ، ولا تطلب الخيل الظليم اذا خضب فى الشتاء ، فاذا قاظ (أى دخل فى صميم الصيف) استرخى فانتثر ريشه وسمن بطنه فطلبته الخيل . وقيل بل يخضب أيام الصفرية (وهى نبات فى أول الخريف أو هى تولى الحر واقبال البرد) . وفى قول آخر :اخضب اخضرت له الأرض . زعر = قليلة الريش ، وقيل قد أسنّ (أى هرم) فتحاصّ (أى سقط) ريشه . القوادم = الريشات المتقدمات فى أول الجناح . أجنى = أدرك وبلغ أن يجتنى . اللوى =

منعطف الرمل . الشرى = شجر الحنظل والظليم يأكل حب الحنظل . التنوم = شجر له ثمر مثل الشهدانج (القنّب) وورقه ينحتّ (يسقط) فى الصيف ويربّ (ينمـو ويكثر) فى الشتاء ، وقيل هو الشهدانج البرى .

رأى القارىء ولا شك مدى اختلاف الشراح بل تخبطهم فى شرح الألفاظ وتحديد زمن القصة بين ربيع وشتاء وخريف . ومفتاحنا الى حل مشاكلهم هو أن تتأمل فى هذه الكلمة « خاضب » ، فهى أهم كلمة فى البيت ، بل هى المفتاح الى القصة كلها . فما معناها الصحيح ؟ نستطيع أن نهمل الرأى القائل بأن معناها اخضرت له الأرض ، فواضح ان الشاعر يثبت صفة فى الظليم نفسه . وهذه الصفة كما تقول سائر الشروح هى احمرار يعلو قوائمه وأطراف ريشه ، أو يعلو جلده وساقيه ، أو يبدأ كما تفهم من لسان العرب فى مستدق ساقيه . ولكن نسأل : ما الذى يجلب اليه هذا الاحمرار ؟ أهو مجرد أكله للنبات الكثير ؟ هنا نترك هذه الشروح ونعود الى اللسان لنجده يقول ان الخاضب هو الظليم اذا اغتلم (أى هاجت غلمته وهى شهوته الجنسية) ، ويضيف أن هذا خاص بالذكر لا يعرض للأنثى . وهنا نصيح : وجدناها ! [1] .

---

(١) يبسط لسان العرب فى شرح الخضب رأيين مختلفين . أحدهما انه خضرة تكسو ساقيه من اكل النبات الأخضر أو تصبغ أطراف ريشه من أكل الأنوار . والثـانى انه حمرة طبيعية تطرأ على عنقه وصدره وفخـذيه ، الجلد لا الريش ، وليست مجرد صبغة خضراء تصبغه من أكل البقل أو النور . واحتج أصحاب هذا الرأى بأنه لو كان مجرد صبغة لاتختلف ألوانه على قـدر ألوان النور والبقل بين صفرة وخضرة وكانت الخضرة تكون أكثر لأن البقل أكثر من النور . وأصروا على أن الخضب الذى يعرض للظليم هو حمرة شديدة لا خضرة ولا صفرة ، =

علقمة اذن لم يصف أى ظليم ، بل اختار ظليما فى موسم الانتاج . وهذا الاحمرار الذى علاه هو اذن من العلامات التى تحدث للذكور فى كثير من أجناس الحيوان فى هذا الموسم وحده . ونحن نعرف من دراستنا لعلم الحيوان نظائر كثيرة لهذا . فكثير من الذكور تكتسى جلودها بألوان زاهية براقة فى موسم الانتاج لتستعملها فى اغراء الاناث ، ثم يصير جلدها منطفئا باهت اللون بعد انتهاء الموسم . وكثير من الذكور مثل الوعول تنبت لها القرون فى موسم الانتاج وحده حتى تستخدمها فى صراع الذكور الأخرى للفوز بالاناث ، ثم تضمحل القرون وتسقط عنها ولا تنبت مرة أخرى إلا فى موسم الانتاج التالى . وكثير من الطيور لا يتلون ريشها بالألوان الزاهية الا فى موسم الانتاج ، بل هى لا تطلق صوتها بالغناء الشجى الا فى هذا الموسم ، فيكون غناؤها نداء غزليا الى الاناث ، ومناجاة لها ، أو اعلانا عن حقها فى المكان الذى اختارته لها ولأسرتها ، وعزمها على الاستئثار به والدفاع عنه وحمايته من كل طائر آخر .

والأمثلة كثيرة جدا . وموسم الانتاج لمعظم أجناس الحيوان يكون

= وأنه غريزة تعرض له فى زمن غلمته وحدها ولا علاقة لها بما يأكل، والا لم يقتصر على الذكور دون الاناث . كما اعترضوا على أحد الأعراب الذى قال ان هذه الحمرة تحدث للظليم من أكله الأساريع (وهى دود يكون فى البقل) ، فردوا عليه بأنه لو كان هذا هو السبب لكان ما لم يأكل الأساريع لا يعرض له الخضب ، وبأنه يعرض للداجنة فى البيوت التى لا ترى اليسروع البتة ، وبأنه لا يعرض لاناثها . وحججهم هذه لا تقاوم فى نظرنا ، ومنها نقطع بأن الخضب لون أحمر شديد الحمرة ، وأنه يحدث لذكور النعام دون أناثها ، وأنه يحدث لها فى زمن غلمتها وبسبب هذه الغلمة ولا علاقة له بما تأكل : وأنه لون طبيعى أو كما يقولون غريزة وليس مجرد صبغة خارجية يصطبغ بها .

فى الربيع ، وقد يكون فى الخريف ، لكنه لا يكون فى صميم الشتاء ولا الصيف . وبهذا نحدد زمن هذه القصة فنقول انه فى آخر الشتاء وأول الربيع . أما لماذا اختار علقمة ظليما فى موسم انتاجه فأمر لا يصعب علينا الآن فهمه . فهو يكون على أتم قوته وأشد نشاطه وأكبر عنفه وحدته ، ولقد أصاب ذلك الشارح القديم الذى وصف اشتداد عصبه وان الخيل نفسها لا تستطيع أن تدركه فى هذا الموسم ، فان يكن قد جعل هذا فى الشتاء فأغلب ظننا انه عنى آخر الشتاء وأول الربيع ، بدليل قوله انه اذا دخل فى صميم الصيف زال هذا عنه . وهنا تتذكر الشروح الأخرى التى تضع زمن الخضب فى الربيع .

فى ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نتابع فصول القصة ، فنفهم لماذا يضطرب هذا الاضطراب من أجل زوجته وأفراخه وبيضاته ، ولماذا يسرع هذا الاسراع فى عدوه العنيف ، ونكون أكبر فهما لما سيعطينا الشاعر من تفاصيل دقيقة حين يدخل الظليم الى بيته ويكون منه ما يكون مع أفراخه وبيضه وأنثاه .

ولكن تتم نظرنا فى البيت الأول ، فنلاحظ ان كلمة « خاضب » هى اذن كلمة قوية الشحن والاثارة ، يقرنها السامعون الخبيرون بأحوال الصحراء بكل تلك المعانى المستدعاة من نشاط الظليم وسرعته ، وهياجه وحدته ، واشتداد عصبه وعرامة ذكورته ، وهم بالطبع لم يكونوا يعرفون التعليل العلمى الذى نعرفه ، لكنهم من خبرتهم الطويلة تداعت هذه الأفكار والانفعالات الى ذاكرتهم تداعيا سريعا . والشاعر نفسه فيما يبدو قد تأمل فى هذا اللون الأحمر البهيج الذى كسا الظليم فانفعل به انفعالا قويا ، وأحس احساسا غريزيا حين رأى توهجه بتأجج النشاط الجنسى

فى هذا الحيوان ، فوقف أمام هذا اللون الأحمر مبهورا مستجيبا بأتم حيويته الشعرية .

تجد هذه الاستجابة أيضا فى الشطر الثانى من البيت ، حين يقول ان هذا الظليم قد أجنى « له » الشرى والتنوم . وأهم كلمة فى هذا الشطر هى أقصر كلمة فيه ، كلمة « له » ، يقولها علقمة بتعاطف كبير مع الظليم ومشاركة قوية فى سعادته . فهذا النبات قد نضج له هو ، من أجله هو وحده ، كأن الطبيعة قد استجابت لرغبته الخاصة فجادت له بما أحب من النبات ، فاقرأها بنبرة قوية من المشاركة العاطفية .

لكن هذه المشاركة العاطفية على قوتها ممزوجة بقدر من التهكم والتعجب من ذوق هذا المخلوق العجيب . فالنبات الذى يستسيغه ويتلذذ بأكله مر شـــديد المرارة لذوق الآدميين . أما الحنظل فنعرف مرارته ونضرب بها المثل ، وأما التنوم الذى لا نعرفه فتقول معاجم اللغة ان ورقه يستعمل شربة لاخراج الدود ، وأيضا اذا رجعنا الى الشهدانج أو القنب البرى الذى يشبهون ثمره به نجده يستعمل لعلاج مختلف الأمراض . فنرجح أن يكون التنوم أيضا بشع المذاق كما نعرف من كل شربة تستعمل لهذا الغرض ، وان كان علينا أن نتذكر ان شرباتنا الحديثة التى نشتريها من الصيدليات قد أضيف اليها ما يحلى طعمها ويخفف من مرارتها قليلا أو كثيرا . أما تلك الأشربة الصرف التى كانوا يتجرعونها للتداوى فلابد انها كانت فظيعة المرارة ، كما قد يتذكر بعضنا من طفولته المبكرة فى قريته أو حلته .

اذا فهمنا هذا التهكم والتعجب استطعنا أيضا أن نفهم العاطفة الحقيقية من وراء قوله فى الشطر الأول « زعر قوادمه » . فلنتذكر أولا ما قلناه وكررناه مرارا من أن الشـــاعر لا يصف شيئا لمجرد الوصف

والتسجيل ، بل لأن عاطفة معينة قد ثارت به نحو هذا الشيء . والعاطفة هنا هي التعجب من قلة ريش الظليم اذا قورن بضخامة جسمه . ونحن نعرف ان ريشه وجناحيه أيضا ليست بالطول الكافي لأن تمكنه من الطيران . فالشاعر الجاهلي يقف محتارا أمام هذا المخلوق العجيب ، أطائر هو ؟ لكن ريش قوادمه قليلة اذا قورنت بحجمه الكبير ، وتزداد قلتها وضوحا اذا قورن بطائر آخر يصغر عنه كثيرا . أهو حيوان اذن ؟ لكن ملاحظتين سيلاحظهما في بيته الثالث تمنعانه من أن يعده حيوانا كالجمل مثلا ، لكنه قبل أن يأتي الى هذا يزيد ذوقه العجيب في الطعام تأملا في البيت التالي :

١٩ ـ يظل في الحنظل الخُطْبان يَنْقُفُهُ   وما استَطَفَّ من التَّنُّوم مخذوم

الخطبان = الذي صارت فيه خطوط تضرب الى السواد ولم يدخله بياض ولا صفرة ، يقال قد أخطب الحنظل . وفي قول آخر = اذا صار فيه خطوط خضر وصفر وهو أشد ما يكون مرارة . ينقفه = يكسره ويستخرج ما في جوفه من حب ليأكله . استطف = ارتفع وأمكن . مخذوم = مقطوع ومأكول .

ينبغي ألا نهتم كثيرا باختلافهم في لون الخطوط بين سواد وخضرة وصفرة ، فالحقيقة هي ان العرب القدامى لم يحسنوا تمييز الألوان وخلطوا بينها كثيرا ، فالأسود والأخضر والأزرق كلها تتناوب في استعمالهم ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لقلة الألوان في صحرائهم ، وهذا مبحث درسناه في مجال سابق وليس هنا مكان تفصيله . والمهم هو ان الحنظل حين تبرز فيه هذه الخطوط يكون قد بلغ أشد مرارته ، وهذا بالطبع بلغ أتم نضجه . والآن تفهم بغير صعوبة عاطفة الشاعر في هذه

الكلمة « الخطبان » ، ففيها يزداد تعجبا من ذوق هذا المخلوق الغريب ، الذى لا يلذ له الحنظل فحسب ، بل يلذ له أشده مرارة . وعليك فى قراءة الكلمة أن تطيل من ألفها الممدودة وتموج بنبرتها تمويجا يعبر عن نهاية الاستغراب والتعجب « الخطبان يا ناس ! تصوروا ! » كذلك تفهم قوله « يظل » ، فالظليم لا يأكل من هذا النبات مرة واحدة يسد بها جوعه ان كان جائعا ، بل يستمر فى هذا الأكل الشهى متلذذا به مدة طويلة . وهذه الكلمة تطيل أيضا من الفصل الأول للقصة قبل أن يأتى الفصل الثانى الذى ستتكدر فيه هذه السعادة .

ولكن تنظر الآن فى هـــذا التفصيل البارع الذى يعطيه الشاعر لطريقتين مختلفتين من تناول الطعام . فهـــو لم يكتف بأن يقول انه « يأكل » الحنظل والتنوم ، بل قال انه « ينقف » الحنظل و « يخذم » التنوم . فلم نوع هذا التنويع ، وهل كان يجوز أن يقول انه يخذم الحنظل وينقف التنوم ؟

أما الحنظل فانه يأكل حبه ، فهو يكسر الثمرة بمنقاره ويستخرج ما فى داخلها من حب ليأكله . فاذا أنت نطقت بمصدر « النقف » وكررته بضع مرات تبين لك ان جرسه بحروفه المتوالية من النون والقاف والفاء يمثل تمثيلا ناطقا حركة المنقار القوى الحاد اذ يمتد فى سرعة خاطفة الى الأمام فيضرب الثمرة ليفلقها ويستخرج حبتها من داخلها ، كما يحكى الصوت الناتج من هذه العملية . وتزداد لهذه الحركة وهذا الصوت تقديرا اذا عرفت ان منقار النعام له ضربة فائقة القوة ، يستطيع أن يكسر بها أشد الأشياء صلابة .

وأما التنوم فانه يأكل ورقه . فاذا تأملت فى هذه الأحرف الثلاثة

« خذم » ونطقت بها بضع مرات وجدتها تحكى صوتا مختلفا وتمثل حركة مختلفة . هما الحركة والصوت اللذان يصدران حين يتناول الطائر بمنقاره أو الحيوان بشفتيه عددا من أوراق الشجر يجمعها ثم يأتى برأسه بحركة مفاجئة يقطع بها هذه المجموعة من الأوراق ويخضمها . راقب فى قرانا المصرية جاموسة أو حمارا يجمع بشفتيه عددا من عيدان البرسيم الطرى ثم استمع الى الصوت الذى يصدر حين يجذبها أو « ينتشها » بحركة من رأسه ، تجد « الخذم » تصويرا رائعا لهذا الصوت . وتذكر هنا ما نقلناه فى فصلنا الثانى عن ابن جنى حين وصف وظيفة الخاء فى « خضم » لتصوير أكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، ومقارنته بينها وبين القاف فى « قضم » للصلب اليابس . وهذا يزيدك التفاتا الى التقابل بين قاف نقف وخاء خذم . والآن كرر النطق بكلا المصدرين أحدهما بعد الآخر بضع مرات لتزداد انصاتا الى تقابلهما : نقف نقف نقف نقف نقف ... خذم خذم خذم خذم خذم ... متمثلا مع كل منهما فى ذاكرتك البصرية والسمعية الحركة المؤداة والصوت المحكى .

لكن تذكر ان علقمة فى تسجيله الدقيق لهاتين العمليتين يمزج تسجيله بالتعجب والتهكم من ذوق هذا المخلوق فى شهوته للنبات المر البالغ المرارة . فاقرأ الكلمتين « ينقفه » و « مخذوم » بمبالغة تعبر عن تهكم الشاعر ، كما نبالغ فى تقليد الشىء اذا أردنا التهكم عليه . ولهذه المبالغة التهكمية تحول فى الكلمة الثانية من الفعل « يخذمه » الى اسم المفعول « مخذوم » ليطيل من مدة الواو تهكما ، كما نقول بأسلوبنا العامى « أما التنوم يا سيدى فهو مخذوم أهه ! » .

٢٠ ـ فُوهٌ كشَقِّ العصا لأْيًا تَبيَّنُهُ أَسَكُّ ما يسمع الأصواتَ مصلوم

فوه كشق العصا = لا يستبين ما بين منقاريه ولا يرى خرقهما اذا ضمهما كأنه من خفائه شق فى عصا ، فمه لاصق ليس بمفتوح لا تكاد ترى شدقه . لأيا = بطيئا . وقوله لأيا تبينه = لا تتبين فمه الا يبطء لخفائه .اسك = من السكك وهو صغر الأذن ولصوقها بالرأس . وقوله اسك ما يسمع الأصوات = ما هنا اسم موصول ، أى اسك الجزء الذى يسمع به الصوت وهو أذنه ، كقولك حسن ما بين العينين . مصلوم = مقطوع الأذنين . وهناك شرح يجعل ما مبتدأ ومصلوم خبره ، أى الذى يسمع به الصوت مصلوم . أما الشرح الذى يجعل ما نافية للفعل يسمع فيوقع الشاعر فى خطأ لا داعى لنسبته اليه ، فما نحسب علقمة فى خبرته الدقيقة بالنعام يتوهم فيه الصمم ، بل هو خطأ وقع فيه بعض الشراح فقالوا ان النعام كلها صم . وهذا من بعدهم عن البادية وجهلهم بكثير من حقائقها .

هذا البيت يبدو محض تسجيل يسجل به علقمة حقيقتين نعرفهما عن النعام . احداهما منقاره الطويل الذى يلتصق شدقاه التصاقا شديدا اذا أطبقهما فلا يظهر منها الا خط دقيق . وثانيتهما ان أذنيه صغيرتان جدا . لكن تتذكر مرة أخرى ان الشاعر يضمن تسجيله انفعاله بالحقائق التى يسجلها ، وانفعاله هنا هو مزيد من التعجب والاستغراب لهذا المخلوق ، أطائر هو أم حيوان ؟ ولو قبله الشاعر على انه طائر لما استغرب هاتين الخاصتين . فهكذا منقار كل طائر ، وان تكن هذه الخاصية أبرز فى منقار النعام لضخامته وطوله . وهكذا أيضا أذنا كل طائر ، لأن الطيور ليست لآذانها صواوين خارجة ، أو صووانيها صغيرة جدا (وهذا ينتج عنه ان حاسة السمع فيها ضعيفة ، لأن أكثر اعتمادها على نظرها البالغ الحدة ، ولكن ليس معنى هذا انها صماء) . لكن علقمة لا يقبل بسهولة

أن يعده طائرا ، وكيف يعده طائرا وهو لا يطير ، وجناحاه وريشه على ما وصف من الصغر ، وجسمه ضخم الى حد لم ير له نظيرا فى طائر آخر ، وهو يقترب فى هيئته العامة من الجمل مثلا ؟ أحيوان هو اذن ؟ لكن كيف يكون حيوانا وله هذا الفم العجيب الدقيق الذى لا تتبينه الا بعد لأى ، وليس له ما نعرف للحيوان من فم واسع الفتحة كبير الشدقين ؟ فكر فى فم الجمل أو الحصان أو الحمار مثلا . ولاحظ هنا ان الشاعر يسمى منقاره فما ، وهذا سر تعجبه ، انه يقارنه بأفواه الحيوان لا بمناقير الطير .

وعلى نفس المنوال تستطيع أن تفهم تعجبه فى الشطر الثانى . فكر فى أذنى الحصان أو الحمار ، وحتى الجمل الصغير الأذن لأذنه صيوان واضح بارز حاد مدبب ، فما بال هذا المخلوق الأسك الذى يبدو وكأنه كانت له أذنان ثم صلمتا ؟ بل هو يرفض أن يسميهما أذنين ، وان سلم بأن له شيئا عجيبا يسمع به الأصوات ، وهذا تفسيرنا لتركيبه « أسك ما يسمع الأصوات » الذى أتعب الشراح تعليله . ولكن هل نلوم علقمة على رفضه أن يعد النعام طائرا ؟ وهل نقتنع نحن حقا بأنه طائر برغم معرفتنا العلمية ؟ قبل أن تسرع الى لومه اذهب الى حديقة الحيوان فانظر النعام وراقبه برهة من الزمن وانظر ماذا ترى ...

بهذا ينتهى الفصل الأول من القصة ، ويليه الفصل الثانى الذى يتضمنه البيت التالى :

٢١ ــ حتى تذكّر بيضاتٍ ، وهيَّجه   يومُ رَذاذٍ ، عليه الريحُ ، مغيوم

ظل الظليم يرعى ما لذ له وطاب من الخطبان والتنوم حتى تذكر بيضه الذى خلفه ، وهاجه هياجا شديدا ما بدأ يسقط من الرذاذ وهو المطر

الخفيف . وقوله عليه الريح أى اشتملت عليه الريح فى شدة ، وفى قراءة علته الريح : أى غلبت عليه . ومغيوم أى فيه غيم . وهو بخبرته السابقة يدرك ان هذا الرذاذ سيصير بعد قليل مطرا هطالا ، وان هذه الريح ستصير عاصفة كاسحة ، وان هذا الغيم سيصير سحابا ثقيلا متراكما .
ونحن نعرف من علم الحيوان ان كثيرا من أجناس الحيـوان البرى — والمستأنس أيضا — لها احساس دقيق بما يطرأ على الجو من تغيرات ، يفوق احساس الانسان بمراحل عديدة . لا جرم أن يهيجه هذا كله هياجا شديدا ، وأن يزيد من تذكيره ببيضاته التى خلفها وضرورة الاسراع فى العودة اليها .

وسنعرف من باقى القصة ان الظليم مشوق الى أسرته كلها ، أنثاه وفراخه وبيضه ، فلم يخص البيضات فى هذا البيت ؟ لا نجد جوابا على هذا السؤال فى شروح المفضليات ، ولكن نجد شرح ديوان علقمة يقول « يسرع الى بيضه لئلا يفسد ويتغير » ، أى حتى يرقد عليه ليحميه من البلل الذى يفسده . ولكن الظليم حين ترك البيض قد تركه فى رعاية أنثاه ، وليس من المعقول أن تقوم من عليه وتهمله هذا الاهمال . هنا يسعفنا علم الحيوان بالتفسير الصحيح ، فنعرف ان ذكر النعام يشارك أنثاه فى حضن البيض ، ويتناوب معها هذا الواجب ، وانه فى العـادة يحضنه فى الليل . ومن هنا تفهم جزعه اذ أدركته نذر العاصفة بعيدا عن أسرته ، وسببا من أهم الأسباب لاشتداده فى عدوه ، فقد جاءت نوبته أو « ورديته » التى عليه أن يقوم بها ، ولعله أيضا يعانى قدرا من تأنيب الضمير اذ ابتعد عن أسرته كل هذا الابتعاد ، وأطال غيابه كل هذا الوقت الى ان دنا الأصيل ، وذلك حين أغرته تلك النباتات الشهية فـ « ظل » فيها ينقفها ويخذمها .

أما وقد فهمنا مضمون البيت فلنستمع الآن الى أدائه ، لنسمع هذه الموسيقية الحلوة الشجية التى تسود ايقاعه ونغمه ، فيستجيب بها الشاعر استجابة قوية التعاطف مع مضمونه . فالظليم قد هاج به الحنين، واضطرب لمجىء العاصفة وهو بعيد عن عياله الذين كان ينبغى أن يكون معهم ليحميهم من شر هذا الانقلاب الجوى ، والبيت لذلك يتقطع حنانا ويتهدج اضطرابا . فهو يتقطع الى أربع فقرات موسيقية مختلفة الطول متجاوبة الايقاع والنغم ، أولاهما « حتى تذكر بيضات » وثانيتهما « وهيجه يوم رذاذ » تختم كلتاهما بألف ممدودة يليها حرف منون . فاقرأ الفقرة الأولى متهدجا بصوتك فى « بيضات » فى شىء من الغناء الحزين . واقرأ الثانية بحيث تنصت فى « رذاذ » الى تجاوب ألفها مع ألف بيضات وتجاوب تنوينها مع تنوينها . أما الفقرة الثالثة « عليه الريح » والرابعة « مغيوم » ففى أولاهما مدة الياء وفى ثانيتهما مدة الواو ، وكلتاهما أثقل من مدة الألف ، وفيما بينهما تجد مدة الواو أثقل من مدة الياء . فالشاعر يعتمد فى أداء عاطفته على المدات الأربع ، ويتدرج فى ترتيبها بحيث تزداد شدة ، حتى تمثل بذلك ازدياد العاصفة فى الشدة من ناحية ، وازدياد عاطفة الظليم نفسه فى الهياج والاضطراب من ناحية أخرى . واستمع أيضا فى الفقرة الثالثة الى الضربة الحادة للياء الساكنة فى « عليه » ، تليها كلمة « ريح » بنغمها ومدتها ، فتمثلان هبات الريح اذ بدأت تهب وأخذت تشتد فى الصحراء .

والآن يبدأ الفصل الثالث الذى يصور فيه علقمة عدو الظليم فى ثلاثة أبيات :

٢٢ ـ فلا تَزَيُّدُه فى مشــيه نَفِقٌ   ولا الزَّفيفُ دُوَيْنَ الشَّدِ مسؤوم

التزيد = المشى فى العنق (بفتح العين والنون ، وهو سير مسرع للابل والدواب). نفق = ناقص منقطع ، سريع الذهاب والانقطاع ، يقال نفق المال والزاد (بكسر الفاء) اذا نفد ، ونفقت الدابة والانسان (بفتح الفاء) اذا هلكا . الزفيف = عدو للنعام أقل سرعة من الشد قليلا . مسؤوم = مملول .

هنا نجدهم يعتقدون ان « التزيد » نوع خاص من السير أو درجة خاصة من سرعته ، ويجعلون لجرى النعام درجات مختلفة أبطأها الزفيف وأسرعها الشد ، والتزيد درجة متوسطة بينهما . لكننا لا نرتاح الى هذا التفسير ، ونعتقد ان « التزيد » ليس معناه سوى المعنى المصدرى المعروف للتفعل من الفعل تفعل ، أى جهد الزيادة فى سرعة الجرى . فالذى يعنيه الشاعر هو هذا : حين بدأت نذر العاصفة كان الظليم يمشى مشيا عاديا ، فبدأ يزيد من سرعة مشيه شيئا فشيئا ، وهو فى هذه الأثناء يزداد تفكيرا فى بيته الذي تركه وادراكا لواجبه فى العودة اليه ، فتحولت خطواته المسرعة الى جرى ، ثم أخذ يزيد من سرعته دفعة بعد دفعة بازدياد قوة الذكرى وشدة العاصفة وازدياده هو حمية فى الجرى . لكن هذ الظليم له فنون فى العدو لا تنتهى ولا تقف عند حد ، يخيل اليك انه بلغ سرعة لا مزيد عليها ، فاذا به يروعك بسرعة أزيد منها ، فتثق من انه الآن قد بلغ آخر سرعته المستطاعة ، فاذا به يبهرك مرة أخرى بزيادة جديدة فيها . فهذا معنى قوله أن تزيده لا ينفق ، فهو طويل النفس جدا واضطرابه العاطفى الشديد يكسبه حمية زائدة . لكنه فى الشطر الثانى يضع فترات بين كل دفعة ودفعة يخفف فيها الظليم من سرعته قليلا ، ليسمح له بشىء من الاستجمام وتجديد القوة ، حتى لا يقع فى مبالغة ، والشاعر الجاهلى قل أن يرتكب مبالغة فى وصفه . فهو يسلم بأن الظليم ،

لطول المسافة التى عليه أن يقطعها ، يطرأ عليه شيء من التعب بعد مدة ، فيخف من سرعته برهة ، لكنه يؤكد لك انه حين يهبط بسرعته لا يصل بها درجة المشى ، دعك من الوقوف التام ، بل أقل سرعة يهبط اليها هى الزفيف ، فهذه سرعة لا يملها مهما تطل مسافة جريه . فالشطران على شرحنا هذا متقابلان متكاملان ، يصور أولهما السرعة العظيمة التى يبلغها ، وهى سرعة لا حد لها ، ويصور ثانيهما أبطأ سرعة يسمح بها لنفسه . ولعلك اذا تأملت فى قوله « فلا ... ولا » ازددت اقتناعا بهذا الشرح .

أما وقد بدأ علقمة يصور سرعة الظليم ببيته هذا ، ويستمر فى تصويرها فى البيتين التاليين ، فاننا نبدأ فى الاحساس بحقيقة سنزداد بها ادراكا بيتا بعد بيت ، وهى ان بحر قصيدته لا يسعفه هنا ، فبحر البسيط لا يصلح لتصوير العدو السريع المتلاحق المجهد الذى يريد الشاعر أداءه ، ولو كانت القصيدة على بحر الكامل مثلا ، أو على بحر الوافر ، أو لو كان فى استطاعة الشاعر القديم أن ينوع بحوره على حسب ما يقتضيه مضمون كل قسم منها ، لزاد نصيبه من نجاح الأداء وقوة التصوير . وهكذا نتعرف نقصا من النقائص التى اضطرهم اليها التزامهم للبحر الواحد فى القصيدة الطويلة ذات الموضوعات المتعددة . والذى يهمنا الآن هو أن نستكشف كيف يحاول علقمة أن يعالج هذا النقص ، فهو اذ يخذله ايقاع الوزن ، يزداد لجوؤه الى الصور البصرية واعتماده عليها ، ويزداد استعماله للتشبيهات . وهو سيأتى بصورة قوية جدا فى بيته القادم :

٢٣ ـ يكاد مَنسِمُه يختـلُّ مُقلتَه   كأنه حاذرٌ للنَّخس مشهوم

كيف يستطيع شاعر من الشعراء أن يصور لنا سرعة الجرى تصويرا فنيا مقنعا ؟ هو لا يحقق هذا الاقناع الفنى اذا اكتفى بأن يقول ان الذى يجرى كان يجرى بسرعة عظيمة أو سرعة مذهلة أو غير هذا من الصفات مهما يكثر من حشدها . ولا بأن يقول انه كان يجرى بسرعة ستين ميلا فى الساعة ، فالأرقام لا معنى لها فى الشعر . لكنه يؤدى غرضه أداء فنيا باحدى وسيلتين أو بكلتيهما اذا أمكنه (وحينئذ يبلغ نهاية الاتقان التصويرى) . أما بأن يصوغ ألفاظه فى موسيقى تحكى لنا بايقاعها ونغمها هذا العدو السريع حتى نحس به فى اهتزاز أعصابنا ونسمع حفيف جسمه المارق بآذاننا كما سيفعل زهير فى قصيدة سندرسها فى الفصل الحادى عشر . واما بأن يرسم لنا بأوصافه وتشبيهاته أحوال العدّاء فى مختلف مراحل عدوه . وقد ذكرنا ان بحر القصيدة لا يمكن علقمة من الوسيلة الأولى ، فلننظر كيف يلجأ الى الوسيلة الثانية ، ولنعط أولا شرحا لغويا لهذا البيت .

منسمه = يعنى ظفره ، والمنسم فى الأصل طرف خف البعير . يختل = يخرق ويشق . يقول انه يزج برجليه زجا شديدا (أى يدفعهما الى الأمام) ويخفض عنقه فيكاد ظفره يشك عينه . حاذر للنخس = بعير يخشى أن ينخسه راكبه فهو يجد فى العدو ويستخرج أقصى جهده . مشهوم = فزع مروع .

أما صورته الثانية اذ يشبه الظليم ببعير يخشى النخس فلا نجد فيها جمالا كبيرا ولا جدة . ولكنها لا تخلو من مغزى طريف مهم . فلنتذكر ان علقمة جاءنا بقصة الظليم أول ما جاء بها مدعيا انه يريد بها أن يشبه سرعة ناقته . فهذا هو قد نسى ادعاءه سريعا فعاد فشبه الظليم المسرع

ببعير مسرع ! وهذا يزيدنا ثقة مما قررناه من أن التشبيه ليس الا حيلة للتخلص وان المشبه به مقصود لذاته .

وأما صورته الأولى فتروعنا حقا . تصور هذا الظليم في اسراعه الجاد المستعجل يدفع برجليه الى الأمام دفعا شديدا ليزيد من سعة خطوه الى آخـر مدى يستطيعه ، وفى نفس الوقت يخفض من عنقه (كما يفعل العداءون من البشر فى المباريات الرياضية التى تشهدها ، وذلك حتى يخففوا من مقاومة الهواء ويزيدوا قدرتهم على شقه والمروق فيه) . فيبلغ به الحال أن يكاد ظفره يصل الى مقلة عينه فيختلها . صورة رهيبة ، لكنك لن تقدر رهبتها الحقيقية الا اذا عرفت القوة الهائلة التى وضعتها الطبيعة فى رجل الظليم ، وقوة التمزيق التى وضعتها فى ظفره الكبير ، حتى انه يستطيع برفسة واحدة من رجله الجبارة أن يصرع حيوانا قويا ضخم الجسم (ورفسة النعامة مشهورة تستعملها فى شتائمنا العامية) . وللظليم فى كل من رجليه اصبعان فقط احداهما عظيمة بالغة القــوة يستعملها فى تمزيق لحم العدو . نكاد نرى الشاعر وقد وقف يراقب الظليم وقلبه يكاد يقف خوفا أن يصل هذا الظفر الفظيع الى تلك المقلة الحساسة فيمزقها شر ممزق . لكن الظليم فى جهد اسراعه وتلهفه على عياله لا يبالى بهذا الخطر .

ولا نترك البيت قبل أن ننظر فى تسميته ظفر الظليم منسما ، فهذا يؤكد لنا انه لا ينظر اليه كطائر بل كحيوان ، لذلك يتبادر الى خياله تشبيهه بالبعير أو تشبيه البعير به لشدة التقارب فى شكلهما العام . ولهذا كان تعجبه من صفاته التى يخالف بها شبيهه من الحيوان ، كدقة فمه وصلم أذنيه .

٢٤ ـ وضّاعةٌ، كعِصِيِّ الشِّرْع جؤجُؤه كأنه بتَناهِي الرَّوْض عُلْجوم

هنا نجد مثلا آخر بليغا على أخطاء الشراح القدامى وعجزهم عن أن يفهموا المعانى الحقيقية للشعر، دعك من أن ينفذوا الى عاطفتها عن طريق التأمل الجيد فى خيالها التصويرى . فهذا ما يقولونه فى شرح البيت :

وضاعة = من الوضع، وهو عدو سريع للابل، فهى صيغة مبالغة مثل علامة ونسابة . عصى الشرع = أوتار البربط، وهو العود (الآلة الموسيقية) . جؤجؤه = صدره . تناهى = جمع تنهية وهى الأماكن المطمئنة (أى المنخفضة) لها من جوانبها ما يمنع الماء أن يخرج منها، وفى شرح الديوان : حيث ينتهى الماء ويستقر . الروض = جمع روضة وهو موضع مطمئن يجتمع فيه الماء ويكثر نبته، ولا يكون روضة الا باجتماع ماء ونبت فان كان أحدهما دون الآخر فليس بروضة . العلجوم = البعير الطويل المطلى بالقطران، وطائر الماء وهو أبيض (أى مع ان الظليم أسود، فهم لا يرتاحون الى هذا التفسير)، ويقال هو الليل فشبه سواد الظليم بسواد الليل، والجمل الضخم، والآدم (أى الأبيض) من الظباء، والرجل الضخم . (وهكذا يبلغون فى هذه الكلمة منتهى تخبطهم، وسنرى ان أقرب المعانى هو الذى لم يرتاحوا اليه) .

فما معنى هذا كله ؟ وماذا يريد الشاعر أن يقول ؟ وما مغـزى تشبيهه صدر الظليم بأوتار العـود ؟ وما المعنى الصحيح المقصـود بالعلجوم ؟ وما العلاقة بين شطرى البيت ؟ أم تراهما ليسا الا تشبيهين مختلفين لا جامع بينهما ؟

الشاعر يريد أن يمثل لك سرعة الظليم فى عدوه بأن يعطيك صورتين مختلفتين له فى وضعين مختلفين ومسافتين مختلفتين . صورة له وهو

قريب منك ، وصورة له اذ يبتعد عنك بسرعة فائقة . أما فى الصورة الأولى فأنت تراه قريبا منك مشرفا عليك بارتفاعه فترى فى استبانة ووضوح وتفصيل صدره المقوس العارى من الريش البارز الضلوع كأنه صدر العود فى تقوسه وبروز عصيه (وصدر العود مكوّن من شرائح من الخشب يضم بعضها الى بعض لتكون الشكل المحدّب ، فالشاعر يرى أماكن الوصل بين الشرائح كأنها الأضلاع فى الصدر) . والى هذه الصورة التى ذكرها شرح المفضليات يجب أن تضيف تفصيلا آخر ذكره شرح ديوان علقمة ، هو عنقه الطويل الذى يشبه عنق العود أيضا . فامتداد الصدر مع العنق هو الذى يقصده الشاعر بتشبيهه . وأما فى الصورة الثانية فأنت تراه بعد برهة وجيزة وقد ابتعد عنك فى سرعته الخاطفة وبلغ آخر الروضة التى كان فيها . فالكلمة المهمة هنا هى « تناهى » ومعناها الصحيح آخر أطراف الروض . والعلجوم هو طائر الماء ، أو البطة الذكر ، أو الضفدع الذكر ، كما تجد هذين المعنيين لآخرين فى المعاجم وان لم يذكرهما الشرح .

فعلقمة يريد أن يقول ان هذا الظليم سريع العدو جدا ، بينا هو ريب منك مشرف عليك حتى ترى صدره وعنقه بهذا الوضوح التفصيل ، اذ به فى اللحظة التالية مباشرة قد وصل الى أبعد أطراف لرياض فبدا عن بعد صغير الحجم وكأنه ليس الا طائرا من طيور الماء ، و ضفدعا ، أو بطة . فالشطران متكاملان وليس كل منهما وصفا ستقلا ، بل يراد بهما تصوير السرعة الخاطفة بتصوير الاختلاف فى حجم ظليم بين قربه وبعده . هذه اذن هى ثانية الوسيلتين الفنيتين اللتين رحناهما لتصوير السرعة ، كيف تصغر الأجسام فى ومضة عين . والى

نفس الوسيلة لجأ شاعرنا الحديث أحمد شوقى ليصور سرعة انطلاق الطائرة بتصوير تضاؤل حجمها كلما ازدادت بعدا فى السماء :

شال بالأذناب كلٌ ورمى   بجناحيـه كما رُعْتَ النعاما
ذهبت تسمو فكانت أعقُبا   فنسورا فصقورا فحماما

كما انه استعمل نفس الوسيلة فى تصوير عكس الحركة وازدياد حجم الطائرة للعين كلما اقتربت من الأرض :

يتراءى كوكبا ذا ذنب   فإذا جدّ فسهما ذا مضاء
فإذا جاز الثريا للثرى   جرّ كالطاووس ذيل الخيلاء

واستعماله للفاء فى العطف استعمال جيد يراد به سرعة التلاحق فى الصور الموصوفة .

أما الأبيات الثلاثة القادمة فقد أخطأ الشراح القدامى ترتيبها الصحيح بل عكسوه عكسا تاما ، فالبيت الذى لا شك لدينا فى إنه أولها جعلوه ثالثها ، وجعلوا أولها ما لا شك لدينا فى انه ثالثها ، وقد أبحنا لأنفسنا أن نعيد ترتيبها كما يحتم سياق القصة واستطرادها ، وان كان هـذا شيئا لا نفعله الا حين نضطر اليه اضطرارا ، لمعرفتنا بأن الشاعر الجاهلى لا يأخذ نفسه دائما بما نؤثره نحن من الترتيب المنطقى للأفكار . لكن المسألة هنا ليست مسألة ترتيب منطقى ، بل هى الترتيب الصحيح لوقائع القصة التى لا تستقيم القصة ولا نستطيع فهم أحداثها إلا اذا التزمناه . ونحن واثقون ان القارىء بعد انعام نظره سيقبل ترتيبنا ، فاذا قبـله فسيكون هـذا دليلا جـديدا على حبس الشراح القدامى لاهتمامهم على البيت المفرد ، الأمر الذى يفسد عليهم كثيرا من شرحهم اللغوى نفسه

كما رأينا وكما سنرى ، فضلا عن تقصيرهم فى الالتفات الى القيمة العاطفية والفنية الصحيحة للشعر الذى يشرحونه .

٢٥ ـ حتى تلافَى وقرنُ الشمس مرتفع أُدْحِيَّ عِرْسَيْنِ فيه البيضُ مركوم

تلافى = تدارك . قرن الشمس = جانب من جوانبها . مرتفع = أى وعليه نهار . الأدحى = المكان الذى يضع فيه النعام بيضه ، لأنه يدحوه بأرجله أى يبسطه ويسهله . عرسين = أى هو والنعامة ، هو عرس لها وهى عرس له (والعرس امرأة الرجل ورجلها ، أى كل من الزوج والزوجة) . مركوم = ركب بعضه بعضا لكثرته .

انتهى الآن ذلك العدو السريع المتلاحق ، الفزع المروع ، الذى صوره الشاعر فى أبياته الثلاثة الماضية ، فنجح الظليم فى الوصول الى أدحيه . ولكن انظر دقة الشاعر فى وصف هذا الوصول وزمنه . فهو يقول « تلافى » أى بالكاد وصل قبل تمام غروب الشمس ، « يا دوبك ! » كما نقول فى لغتنا العامية ، كما تدرك قطارا فى اللحظة الأخيرة وقد بدأ تحركه من المحطة . ويقول « قرن الشمس » وهو أيضا استعمال دقيق ، أى لا يزال من قرص الشمس المستدير قرن أى قوس مرتفع فوق الأفق ، ونفهم من هذا ان معظم هذا القرص قد انحدر تحت الأفق ولم يبق منه الا ذلك القرن الضئيل ، وسيتلوه هذا القرن فى الغيوب سريعا . وهكذا نفهم سببا آخر لاسراع الظليم وفزعه ، فهو يريد أن يدرك أدحيه قبل تمام غيوب الشمس ، لأنه يعرف بتجربته ان غيوبها سرعان ما يتلوه الظلام الدامس ، ونحن نعرف فى خطوط عرضنا كيف يحل الظلام مباشرة بعد غروب الشمس ، فنحن لا نتمتع بالشفق الطويل الذى تعرفه البلدان الشمالية والذى يظل فيه العالم مضيئا بعد الغروب بساعة أو بساعات طوال .

أما الشطر الثانى من البيت فيتضمن فكاهة رائعة ، نفهمها حين نعرف ان « العرسين » هما الزوج والزوجة من بنى آدم ، فنفهم غرضه من قوله « فيه البيض مركوم » . هو متعجب من هذه الأسرة الحيوانية التى تشابه أسرة الانسـان فى أشـياء ، لكن تخالفها فى أشياء أخرى . تشابهها فيما سنرى من المحبة والمودة والتعاطف بين أفرادها ، وحماية الذكر لأنثاه وصغاره ، واعتماد الأنثى على ذكرها وسكونها اليه . لكنها تخالفها فى هذين الزوجين الغريبى الشكل اللذين ليسا من البشر وان أحب كل منهما الآخر واطمأن اليه كما يفعل الزوجان من الآدميين . ففى قوله « عرسين » تشبيه للظليم وأنثاه بالزوجين البشريين لكنه تشبيه يقصد به التهكم والمفارقة . فانظر الى أى شىء تجد فى « بيت الزوجية » هذا : تجد فيه بيضا كثيرا مزدحما قد ركب بعضه بعضا ! وهل دخلت قط بيتا لزوجين من الانس فوجدت نسلهما بيضا مركوما ؟ الا أننا حين قلنا ان انفعال الشاعر هو انفعال بالتعجب والتهكم لم نقصد انه يسخر من النعام سخرية متعالية محتقرة ، بل عاطفته نحوه هى الاعجـاب والتقدير والتعاطف القوى ، وان لم يملك نفسه أن تشعر بشىء من التهكم الحنون كما نتهكم على أحبائنا الأثيرين الى قلوبنا حين يكون منظرهم مضحكا أو عاداتهم غريبـة فيزيد تهكمنا عليهم من حبنـا واعزازنا لهم .

٢٦ ـ فطاف طَوْفَين بالأُدحىّ يَقْفُرُه كأنه حاذر للنخس مشهوم

طاف طوفين = دار دورتين . يقفره = ينظر اليه هل يرى أثرا سبق صاحبه الى البيض ، من القفر وهو اتباع الأثر .

الظليم وقد وصل الى أدحيه بعد ذلك الجهد المرهق مشتاق بالطبع

أشد الاشتياق الى أن يدخله ليرى عرسه ونسله . لكن انظر الى خرصه برغم هذا الشوق ! فهو يطوفه بالأدحى ، لا مرة واحدة بل مرتين اثنتين ، يتفرس فى الأرض من حوله هل يرى أثرا لأجنبى دخله فى غيـابه ؟ فما يدريه لعل وحشاً مفترسا من سباع الصحراء قد دخله وهو بعيد عنه ففتك بزوجته والتهم فراخه وبيضه ثم بقى كامنا فيه ينتظر عودته ليفتك به هو الآخر . أو لعله صياد من أولئك الآدميين البغاة الذين كثيرا ما رآهم يطاردون أمثاله من الحيوان الوديع بالصحراء — وربما كانوا قد طاردوه هو أحيانا — فليتأكد اذن قبل أن يدخل الأدحى .

وعلقمة يقول هذا باعجاب قوى بحذر الظليم وفطنته ، فهذا البدوى الجاهلى قد علمته هو أيضا حياته المحفوفة بالمخاطر ضرورة الحذر الدائم الذى يكاد لا يفتر برهة . أما الشطر الثانى من هذا البيت فمجرد تكرار للشطر الثانى للبيت ٢٣ . وهو تكرار نكاد نجزم بأنه لم يصدر من الشاعر بل كان نتيجة لسقوط أحد الشطرين فى رواية الرواة أو نسخ النساخ ، فاستعاضوا عن الشطر الذى سقط بأن كرروا الشطر الذى تبقى ، وشرح ديوان علقمة للأعلم الشنتمرى يسقط هذا البيت كله . ولما كان التشبيه أنسب للبيت السادس منه لهذا البيت كان أغلب ظننا ان الخلل حدث لهذا البيت .

٢٧ ـ يَأْوِى إلى حِسْكِلٍ زُعْرٍ حَواصِلُه كأنهن إذ بَرَكْنَ جُرْثوم

الحسكل = الفراخ ، جمع حسكلة ، وكذلك هو من صغار الصبيان والغنم . حواصلها = معداتها أو قوانصها . جرثوم = جمع جرثومة وهى أصول الشجر تسفى الريح عليها التراب حتى يغيبها ، فشبه فراخ النعام بها لاجتماعها وبروكها ولصوقها بالأرض . وفى قراءة = يأوى

الى خرق (بضم الخاء وتشديد الراء) ، أى لوازق بالأرض لأنها صغار لا تطيق النهوض ، ويقال للشيء اذا فزع ولصق بالأرض قد خرق .

اطمأن الظليم الى نتيجة تفرسه فى الأرض حول الأدحى ، فهو الآن يدخله ويسرع الى فراخه . الى هنا كانت القصة ممتعة دقيقة التصوير عجيبة الخبرة بأحوال الحيوان الصحراوى . ولكنها ابتداء من هذا البيت ترتفع الى قمة جديدة تبهرنا كل البهر وتستثيرنا أقوى استثارة بقدرتها الفذة على التعاطف الكامل مع الحيوان الأعجم . أنصت أولا الى الموسيقية الشجية للشطر الأول ، اذ ينقسم الى فقرتين موسيقيتين متساويتين ترددان العاطفة وتتجاوبان الشجى ، تختتم أولاهما بالتنوين الذى عليك أن تردد رنينه متيحا لعاطفتك أن تهتز معه : يأوى الى حسكلن ن ن ن ... وتختتم ثانيتهما بواو المد التى عليك أن تطلق معها صوتك وتطيله متهدجا به مع تهدج الانفعال القوى : زعر حواصلهو و و و ... أعد الآن قراءة الفقرتين معا لترى كيف تتجاوبان وأنشدهما بشيء من التغنى تضمنه كل ما تستطيع من حنان وعطف وعذوبة .

وتأمل الآن ما فى تعبيره « يأوى الى » من حنان ومرحمة . فالتعبير يأوى اليها ليس معناه كما يقول أحد الشراح يصير اليها فيأتيها فحسب ، بل هو كما يشير شرح آخر من قولك أويت له رحمته ورققت عليه . وهنا يروون الحديث : « كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يقوم فى الصلاة حتى نأوى له ، أى نرق له من طول قيامه » . ويروون بيتا لشاعر يقول فيه « اية لنفسى » (بكسر الهمزة وتشديد الياء) أى رحمة لنفسى .

وتعال بعد ذلك الى كلمة « حسكل » نفسها ، ولا يصدنك عنها غرابتها وعدم ألفتها ، بل كرر نطقها بضع مرات حتى تستطيع أن تلتقط

ما كان فى ايقاعها وجرسها للأذن القديمة من حنان وعطف على هؤلاء الأطفال الصغار الضعاف . والحسكل هى الفراخ وصغار الصبية والغنم والصغير من ولد كل شيء . ولا شك ان اللغة قد وضعت هذا اللفظ ليحكى بصوته ما يقترن فى قلوبنا نحو هؤلاء الصغار من انفعالات الحب والمرحمة والشفقة والعطف على ضعفهم وعجزهم وقلة حيلتهم ، ممزوجا كل هذا بشيء من التهكم الخفيف، التهكم الحنون الرحيم الذى يذوب رقة ولطفا ، على مدى عجزهم وصغر أجسامهم الضعيفة العارية . انظر الى فرخ صغير عار من الريش من فراخ الطير ، أو الى حمــل صغير قد ولد حديثا ، أو الى طفل انسانى تام العجز والضعف والعرى ، ثم اقرأ تلك اللفظة الرقيقة الحنون « حسكل » ، واستمع فى صوتها الى تلك النغمة الخاصة التى تتخذها أصواتنا والى الرطانة الخاصة التى تلتوى بها ألسنتنا حين نناغى أطفالنا ونناجيهم فى لغة مناغاة الطفولة . وهى رطانة انسانية عريقة سمعها كاتب هذه السطور من أم مصرية ومن أم انجليزية ومن أم ألمانية تناجى كل منهن وليدها فراعه اتفاق اللهجة على اختلاف اللغات . فتخيل أما حديثة تناغى رضيعها بهذه الرطانة الخاصة الحنون فتقول له « ايه يا بنت يا حلوة يا أمّوله (قمورة) يا محسكلة يا مفشكلة يا لوحى (روحى) ! » أفلا يتضح لك الآن أن « حسكل » بايقاع مقاطعها وجرس حروفها هى حكاية صوتية لهــذه « الحسكلة » أو « الفشكلة » الظريفة المحببة التى نجدها فى هــذا الجسم الصغير الضعيف الذى لم يستو بعد على اقدامه ولم يتم امتلاكه لقدرة السيطرة على أعضائه وحركاته فهو يحبو حبوته المتعثرة الضعيفة المتهدلة التى تثير شفقتنا وضحكنا وحبنا فى آن معا . وبعد فلماذا لا تضع « فشكل » مكان « حسكل » حتى تزداد تقديرا لذلك اللفظ

القديم وما كان يقترن به من العواطف ، فما نحسب لفظنا العامى الحديث الا نابعا من نفس منبع الحنان والشفقة والضحك الرؤوف الرحيم الذى نبع منه ذلك اللفظ العتيق . وما نحسب « الحسكلة » الا مثيلا لكلماتنا العامية « فشكلة » و « لعبكة » و « لخبطة » و « لغمطة » تصور بايقاع مصدرها الرباعى وجرس حروفها ما تؤديه من المعانى .

هكذا كانت تلك الأفراخ الصغار الضعاف التى خرجت من البيض من مدة قصيرة تثير أشد عطف الشاعر ورحمته كما أثارت عطف والدها اذ عاد الى بيته فرأى صغاره العاجزين . وما نحسب هذه الأفراخ أو بعضها على الأقل الا قد خرجت من بيضها فى فترة الساعات التى قضاها يرعى ويرتع بعيدا عن بيته فهو يراها الآن للمرة الأولى فـ « يأوى اليها » . ومن هنا نفهم العاطفة المشحونة فى قوله « زعر حواصلها » — وفى قراءة أخرى « زغب حواصلها » ، من الزغب وهو الشعر أو الريش الصغير الناعم الذى يولد به الوليد — فهذا ليس مجرد تسجيل للواقع المادى بل فيه اشفاق عظيم وحنان عميق على هذه الأفراخ العاجزة العارية التى لم تكتس بالريش الحقيقى بعد فهى فى عريها تامة الانكشاف والتعرض لقسوة الطبيعة وافتراس الأعداء لولا حماية والديها .

وعلى هذا النسق أيضا نستطيع أن نفهم التشبيه فى الشطر الثانى من هذا البيت . فهذه الفراخ قد برّكت أى سقطت على اعجازها لأن أرجلها لا تقوى بعد على حملها والنهوض بها ، فهى لا تدرج خطوة الا سقطت على الأرض و « انبطّت » فى ضعف يثير أشد عطف الشاعر ورحمته ، فيشبهها بأصول الشجر التى تسفى الريح عليها التراب . والتشبيه أولا حسى دقيق يصور لصوقها بالأرض وما يكسو أجسامها

العارية من تراب الأرض ، ثم هو مجنوبى يصور ضعفها وعجزها وقلة حيلتها ، والعرب يضربون أصل الشجرة المجثوثة مثلا لهذه المعانى ، ومنه الآية القرآنية « فترى القــوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية » .

البيت كله اذن تصوير دقيق الحسية ، رائع المشاركة العاطفية ، من الشاعر الجاهلى للظليم وأطفاله اذ يأوى إليها ويحتضنها ويبسط عليها كنفه وحمايته ويذوب قلبه عطفا على ضعفها وعريها وعجزها وتخاذل أعضائها . ولكن تعال الى الأبيات القادمة لنرى ونسمع روائع أخــرى من هذه الدقة البصرية والمشاركة العاطفية والحكاية الصوتية .

٢٨ ــ يوحِى إليهــا بإنْقاضٍ ونَقْنقة   كما تَراطَنُ فى أَفْدانها الرُّوم

يوحى اليها = يصوّت لها فتفهم منه . الانقاض والنقنقة = من أصوات النعام ، والانقاض عام للنعام والدجاج والعقرب والضفدع والعقاب وحيوانات أخرى ، أما النقنقة فصوت الظليم خاصة ومنه سمى نقنقا . التراطن = كل كلام تسمعه ولا تفهم معنــاه ككلام العجم . الأفدان = جمع فدن (بفتح الفاء والدال) وهو القصر . وانما أراد ان الظليم يكلم النعامة بما لا يفهمه غيرهما كما تتكلم العجم بما لا تفهمه عنها العرب ، وانما ذكر الأفدان لأن الروم أهل أبنية وقصور .

هذا بيت تستطيع أن تقول ما تشاء فى حلاوته ورقته ، وظرفه وتهكمه ، وعطفه العميق وتراحمه البليغ ، دون أن تخشى اسرافا . تأمل أولا تعبيره الرائع « يوحى اليها » . أى ان هذا الظليم ، هذا الأب الذى رأينا فزعه وجزعه من أجل أسرته ، ورأينا عدوه السريع الملهوف فى عودته اليها ، يقبل الآن عليها فرحا سعيدا بعودته اليها ووجده اياها

سالمة ، لكنه لا يزال فى اضطراب عاطفى شديد ، فيناجيها بصوت تفهمه هى وان كنا نحن البشر لا نفهم حديثه ، لكننا بذكائنا نحزر انه انما يعبر لها عن حبه وفرحته ، وعن عطفه وشفقته ، ويؤكد لها استمرار حرصه عليها وحمايته اياها وعدم نسيانه لها أو خذلانه اياها وان تكن غيبته قد طالت .

ثم أرهف السمع لوصفه الدقيق لاختلاف صوت الظليم فى مناجاته لأسرته بين « انقاض » و « نقنقة » . وان تكن الشروح والمعاجم القديمة لا تسعفنا بتمييز جيد بين الصوتين ، فنحن نستطيع من كلام الشاعر نفسه أن نستنبط الفرق بينهما . فالانقاض فيما يبدو أطول زمنا وأقل تكسرا ، وان يكن هو أيضا متموجا بالعاطفة ، ولكن الموجات الصوتية للنقنقة أقصر زمنا وأكبر حدة ، فالظليم يلجأ اليها حين يزيد اضطرابه العاطفى فيزداد تصويته سرعة وتكسرا ، ثم يهدأ بعض الشيء فيعود الى الانقاض ، ثم يشتد اضطرابه مرة أخرى فيعود الى النقنقة ، وهكذا يستمر حتى يتم استفاده لانفعاله وتهدأ عاطفته الجياشة .

ونأتى أخيرا الى فكاهته الرائعة المطربة التي تحملنا على الضحك القوى فى شطره الثانى . فهو يشبه ذلك الحديث الغريب الذى يدور بين هـذه الحيوان فيفهم أحدها الآخر فهما كاملا ، بحديث الروم اذ يتحادثون فى قصورهم برطانتهم الأعجمية ! وهكذا يتجلى لك سبب من الأسباب التى تجعل هذا التشبيه لنا قوى الظرف والإضحاك ، الى درجة لم يقصدها الشاعر نفسه ، اذ كشف دون أن يدرى عن سذاجته البدوية . فهو يطلعنا على عقلية البدوى الجاهلى الذى يعتقد ان لغته وحدها هى اللغة الآدمية الفصيحة ، ونظرته الى غير الناطقين بالعربية كأنهم

مخلوقات غريبة لا تحسن الكلام الآدمى ، ومن هنا تسميته لهم بالأعاجم لأن العربية وحدها هى لغة الإبانة وسواها عجمة ، ولهذا وجد علقمة فى تراطن الروم تشبيها طبيعيا جدا للغة النعام !

وحتى القصور المبنية العالية التى يسكنها أولئك الروم لا ينظر اليها هذا البدوى نظرة الاكبار ، بل ينظر اليها نظرة تعجب واستغراب ، فكأن المسكن الطبيعى المعقول للانسان هو هذه الخيام التى يتخذها البدو ، ويحملونها معهم أينما ذهبوا ، لا تلك الأفدان الغريبة التى يبنيها الأعاجم فيسجنون فيها أنفسهم فتتقيد حريتهم وتشل انطلاقهم ! ففى قراءتك لقوله « فى أفدانها » لا تنس أن تمزج نبرتك بشىء من الاستغراب والتهكم ، وان يكن تهكمه هنا أيضا تهكما خفيفا متعاطفا ، كأنه فى سعة نظرته وقوة تسامحه يقبل تلك المخلوقات العجيبة الغريبة ويسلم بحقها فى اختلاف اللون والشكل واللغة والمسكن ، ولله فى خلقه شئون !

أذكر مساء قضيته مع أحد أقاربى من الفلاحين فى حقله ، وكان يدير جاموسته فى الساقية لرى أرضه . وفجأة بدأت الجاموسة تعلو بصوتها فى اضطراب شديد ، فأخذ يهدىء من روعها ويربت على رقبتها ويحادثها برقة ولطف ، مؤكدا لها أى ان الرى سينتهى بعد قليل . فسألته ، لماذا تصيح الجاموسة هذا الصياح ؟ فقال لى : انها تقول لى انها تريد أن تعود الى الزريبة لتأكل وتستريح ، وان دورانها قد طال جدا . فسألت : كيف فهمت منها هذا ؟ فأجابنى هذه الاجابة التى أتذكرها كلما قرأت تشبيه علقمة هذا ، قال : « أصلها بتكلمنى بالانجليزى ! » ولم يكن قريبى هذا يقصد نكتة فكهة ، بل كان يتحدث بجد تام ، محاولا أن يفهمنى انه يفهم لغتها غير الآدمية كما أفهم أنا رطانة الانجليز

التى أتعلمها فى مدرستى ، تلك الرطانة التى لا يفهمها هو ولكنه يسلم بأننى أستطيع فهمها ، وبأن الانجليز أنفسهم يستطيعون أن يتفاهموا بها بطريقة ما . بقى أن أذكر ان قريبى نجح فى « تفاهمه » مع جاموسته ، فهدأت واستمرت فى ادارة الساقية الى أن تم رى الحقل بعد زهاء ساعة من الزمن .

٢٩ ـ صَعْلٌ كأنّ جناحيه وجُؤجُؤَه   بيتٌ أطافت به خَرْقاء مهجوم

صعل = صغير الرأس دقيق العنق . جؤجؤه = صدره . بيت = خيمة من شعر أو صوف . خرقاء = امرأة غير صناع ، أى لا تحسن عملا . مهجوم = ساقط مصروع ، يقال قد هجم بيته اذا نقضه وأسقطه .

هنا نجد مثلا آخر للأخطاء الجسيمة التى يقع فيها الشراح القدامى . فقد قال أحدهم ان التشبيه فى هذا البيت معناه ان الظليم يرفع جناحيه فى عدوه ويحطهما فكأنه بيت شعر أو صوف ترفعه امرأة خرقاء غير صناع فمتى ترفعه يسقط . لكن أين الشاعر الآن من عدو الظليم الذى انتهى منذ أربعة أبيات ؟ ولو كان البيت يروى فى القسم السابق من القصة لربما سامحنا ذلك الشارح على خطأه ، ومن العجيب انهم ينسبون هذا الشرح للضبى نفسه جامع المفضليات . ولكن شراحا آخرين قد فهموا المعنى الصحيح للتشبيه فقالوا ان هذا الظليم جاء فسقط على بيضه فشبهه فى سقوطه عليه ببيت ضربته خرقاء فلم تحسن أن تستوثق منه فسقط .

لكن هذا الشرح نفسه لم يوف التشبيه حقه ، فعلقمة لم يرد أن يقول ان الظليم جاء فسقط مرة واحدة على بيضه ، بل هو ما يسميه

البلاغيون بالتشبيه المركب ، والمتعدد ، وهو أيضا تشبيه حسى وعقلى معا . فعلقمة يصور الاضطراب العاطفى الشديد الذى انتاب الظليم حين عاد الى أسرته ، وهو اضطراب بلغ منه انه لا يستطيع هو أن يستقيم على رجليه فى وقفته ويحتفظ بتوازنها ، فهو يتهالك على أسرته فى اضطراب قوى ولا يقوم على رجليه حتى يسقط مرة أخرى باسطا عليها جناحيه وصدره محاولا أن يضمها اليه ويحتضنها . وهو نفس ما يفعله أحدنا حين يعود الى أسرته بعد غياب طويل خصوصا بعد حادثة مخيفة نجا منها بالكاد أو نبأ مفزع بلغه عن أسرته فأسرع اليها فوجدها سليمة لم يمسسها سوء . ولعل منا من شاهد أبا يستقبل ولده العائد بعد غيبة طويلة فلا يقوى على النهوض على رجليه كلما قام سقط .

يشبه علقمة حالته هذه بالخيمة (وعليك كلما قرأت كلمة « بيت » فى الأدب القديم أن تتصور خيمة لا بيتا مبنيا من بيوتنا ، ومنه قوله تعالى : وان أوهن البيوت لبيت العنكبوت) التى تحاول أن تقيمها امرأة بدوية لا تحسن العمل (وقد كانت اقامة الخيام من عمل الجوارى) ، فهى لا تقيمها من ناحية الا لتسقط من ناحية أخرى ، فتسرع الى الناحية التى سقطت فزعة خائفة لتقيمها فتسقط الناحية الأخرى التى كانت أقامتها ، وهكذا تستمر فى جريها المرتاع حول الخيمة وهى تصيح « ياختى ! يادهوتى ! » (أو ما كانت البدوية تصيح به فى ذلك الزمان !) فلا تزيد نفسها الا اضطرابا وعجزا ولا تزيد الخيمة الا تداعيا وسقوطا .

ونحن نعرف فى قرانا هذا النوع من النسوة الذى سماه علقمة بالخرقاء ، نعرف هذه « الخايبة » التى لا تطبخ طبيخا الا أحرقته ، ولا تقرص رغيفا الا « لخبطته » ، ولا توقد كانونا الا ملأت الدار دخانا

دون ما لهب ، ولا تستطيع أن تحلب جاموسة أو بقرة مهما يبذلوا الجهد فى تعليمها . ولكن لاحظ ان علقمة لا يأتى بهذا التشبيه فى سخرية قاسية محتقرة ، بل فى تهكم رحيم وشفقة قوية على هذه الخرقاء فى ذعرها واضطرابها من ناحية ، وعلى ذلك الظليم فى اضطرابه العاطفى الشديد من ناحية أخرى . كذلك قوله « صعل » يريد به أن يتهكم تهكما رقيقا من ذلك الحيوان العجيب الذى لا يتناسب رأسه الصغير الخفيف وعنقه الدقيق مع ضخامة جسمه ، ويريد أيضا أن يشير الى الحركة المستمرة لهذا العنق والرأس فى كل تلك الحركة المضطربة التى صورها .

٣٠ ـ تَحُفُّهُ هِقْلَةٌ سَطْعاء خاضعة   تُجيبه بِزِمارٍ فيــــه ترنيم

تحفه = تأتيه من حافته وتحيط به وتغشاه . الهقلة = النعامة ، والذكر الهقل . سطعاء = طويلة العنق كأن عنقها سطاع ، وهو عمود فى وسط البيت أو مقدمه . خاضعة = تخضع عنقها أى تميله ، ويقال هى التى أمالت رأسها للرعى (!) . الزمار = صوت النعامة الأنثى والفعل زمر كضرب ، والعرار صوت الذكر ، يقال عرّ الظليم يعر بكسر العين ، وعارّ الظليم النعامة عرارا ومعارة صوّت لها . ترنيم = تطريب للصوت .

بوصول علقمة الى البيت الأخير فى قصته يبلغ مدى مشاركته العاطفية . انظر أولا الى هذه الكلمة الجميلة المعبرة « تحفه » . فإنها تريك مقدرة هامة عند الشاعر الأصيل ، وهى انه يأتى الى الكلمة البسيطة فيجيد وضعها فى موضعها المناسب فيكسبها قوة جديدة ، واذا بنا فجأة نفهم كل معناها ونتذوق استدعاءاتها المشحونة وكأننا نسمعها للمرة الأولى . فالنعامة « تحف » ظليمها ، كما يعود أحدنا الى بيته بعد غياب

يوم طويل فيداعب أطفاله ويراقصهم ويغنى لهم ، وزوجته المحبة الوفية تقف عن كثب ترقب هذا المنظر السعيد بين زوجها الحبيب وأطفالها الأعزاء وقلبها يدفق سعادة وهى قريرة العين راضية ، كذلك كانت هذه النعامة تقف الى جوار زوجها وأبى أطفالها تراقب فرحته بهم وفرحتهم به ، ثم تقترب منه وتلف من حوله وتتمسح به فى فرط حبها وحنانها وشكرانها . وهي تمد عنقها الطويل وتميله وتثنيه من جانب الى جانب فى مراقبتها وتتبعها لتلك الأحداث السعيدة . ثم يقول أحد الشراح انها تميل رأسها للرعى ! وأي رعى هنا ؟ بل يعنى الشاعر امالتها لعنقها الطويل وتحريكها له فى تتبع وفضول ومشاركة عاطفية قوية .

ثم نأتى الى الشطر الأخير من هذه القصة المبدعة ، لنستمع فى موسيقيته الى تهدجه بالحنان والمشاركة العاطفية القوية لهذين الزوجين المتحابين المتناجيين . فان لم تقرأ الشطر بأقصى ما تستطيع من الرقة والتعاطف وتهدج الصوت فما وفيته حقه . انظر كيف ميز العرب بين صوت الظليم وصوت النعامة الأنثى فوضعوا لكل منهما لفظا خاصا . وتأمل فى هذه المناجاة العاطفية الرائعة التى يصورها الشاعر بينهما . فالأنثى « تجيبه » — وما أبسطه وأحلاه من لفظ — بصوتها الأنثوى الخاص ، ولكن الانفعال القوى يغلبها فيصدر صوتها بهذا لا فى طبقته العادية بل وقد دخله الترنيم أى تنوعت طبقاته بين حدة وعمق ، وتنوعت شدته بين وضوح وخفوت .

* * *

هذه هى الأبيات العظيمة التى قال عنها ابن الأعرابى انه ما من أحد وصف نعامة الا احتاج الى علقمة بن عبدة . فهل نحتاج نحن الى أن

نزيد على ما قلناه فى دراستنا المفصلة لها لكى نصف تأثرنا ببراعتها الأدائية وامتاعها العاطفى ولذتها الجمالية ؟ بل نحتاج الى أن نتمالك انفعالنا القوى لنسجل فى هدوء هذه الخصائص الثلاث التى نستقريها من مقدرة هذا الشاعر الجاهلى القديم .

أولاها : ان لديه معرفة بأحوال الحيوان الوحشى فى الصحراء ودقائق حياته لا يمكن أن تنجم الا عن خبرة طويلة ومراقبة متكررة ودراسة مشغوفة صابرة لهذا الحيوان فى مختلف مراحل حياته وأحداث معيشته . فكل هذه القصة بتفاصيلها لا تصدر الا عن رجل عاش فى صميم البيئة الصحراوية وأرهفت فيه قدرات البصر والسمع والمراقبة وشغف شغفا عظيما باستعمال هذه القدرات وممارستها . وليس يكفى أن نقول فى تعليل هذه القدرات ان البدو كلهم عاشوا فى أحضان الطبيعة وعاشروا وحوش الصحراء فلا غرابة أن يخبروا أحوالها . فان هذه الأبيات لا تصدر من بدوى عادي بل تصدر من شخص زائد الحساسية والارهاف ، فائق القدرة على مراقبة الحيوان وفهمه . وقد كان شعراؤهم بطبيعة الحال أعظمهم حساسية ودقة مراقبة ، بل ان هذه القصة تذكرنا بما يفعله علماء الحيوان فى عصرنا هذا اذ يأخذون معهم آلات التصوير فيختبئون فى داخل الأحراش والأدغال أياما طوالا وأسابيع يراقبون حياة الطير والوحوش ويلتقطون الصور لشتى أحداثها من غزل وتزاوج ووضع ونمو وأكل وشرب وتعاون وتنافس ومشاجرة وما اليها من أحداث تكتظ بها معيشة الطير والوحوش ، إلا أن عين الشاعر الجاهلى كانت هى كامرته الدقيقة وذاكرته الحادة كانت الفيلم الحساس الناطق الذى طبع عليه ما التقطت عينه من صور وما سمعت أذنه من أصوات .

وثانيتها : ان مقدرة هذا الشاعر لا تقتصر على التسجيل الدقيق لحقائق الطبيعة ، والا لكان عالما ولم يكن شاعرا . بل هى تمتد فتصل الى استطاعته أن يتعاطف تعاطفا تاما مع العواطف المنقولة ، بحيث يضطرب لها كيانه اضطرابا تنتقل الينا عدواه القوية ، فان أنت أعدت الآن قراءة أبياته بعد أن تكاملت قصتها لديك وجدت الشاعر فى فصلها الأول سعيدا مع الظليم يمرح معه ويرتع وان تهكم تهكما رقيقا على ذوقه الغريب فى التلذذ بالنبات المر . ووجدته يتتبع عدوه مروعا مبهور النفس مشاركا اياه فزعه من أجل أسرته . ووجدته يبلغ تمام تعاطفه وذروة مشاركته فى الفصل الأخير العظيم الاضطراب والجيشان . والحق ان علقمة بن عبـدة يبدو لنا من أبياته هذه ، على بساطته وسذاجته البدوية ، انسانا واسع القلب عميق الانسانية ، قد تفتح قلبه الرحيم لكل المؤثرات وان حدته عقليته البدوية بحدود . فهو يتعاطف مع النعام ، ذلك الحيوان الغريب الذى تحيره خلقته وعاداته . ويتعاطف مع الأعاجم الروم ، برغم رطاناتهم الغريبة وقصورهم العجيبة . ويتعاطف مع الخادمة البدوية الخرقاء التى لا تحسن عملا ، ومثيلاتها بيننا فى يومنا هذا لا ينلن فى أغلب الأحيان الا السب والاحتقار وربما الضرب والعقاب .

أما ثالثتها فهى التى تجعل منه شاعرا ممارسا . تلك هى مقدرته الفائقة على أن يصور لنا بألفاظه دقائق الصور المنقولة ، وأن يحمل الينا بهذه الألفاظ ظلال عواطفه المرهفة ، فهو يضع لنا فى لوحته اللفظية التفاصيل الحسية الدقيقة ، والحركة النشيطة ، والأصوات الناطقة ، ويصوغ ايقاعه ونغمه بحيث يثير فينا نظير انفعالاته . فان خانه البحر العام للقصيدة — كما يخونه فى مرحلة عدو الظليم — عاد الى وسيلة التصوير الحسى الدقيق يجد فيها عوضا . هذه بالطبع هى المقدرة الأدائية الكبرى التى

لا يكون بدونها شاغرا ، مهما يكن من دقة ملاحظته كمراقب ، ومن عمق انفعاله كانسان . فليس كل من يلاحظ الأشياء والأحداث ملاحظة دقيقة وينفعل لها انفعالا قويا بقادر على أن ينظم ألفاظه بحيث تحمل الينا ملاحظته وانفعاله حملا فنيا صحيحا يقربها الينا ويكهربنا بحيويتها ويثير نظيرها فينا ويدخلها فى صميم كياننا التخيلى والعاطفى . بل هذه هى الموهبة الشعرية الغامضة التى قرنتها شعوب كثيرة بعمل الساحر والكاهن والنبى والتى تتابع نحن معشر النقاد نتائجها وندرس خصائصها ونعلل آثارها ولكن أنّى لنا بتعليلها هى فى كنهها الغامض وماهيتها الخفية .

والآن نريد أن نقدم لقارئنا بعض حقائق علم الحيوان عن النعام عساها أن تزيده تقديرا لهذه القصة ثم مقدرة على الدخول فى العالم العاطفى الذى دخله ذلك الشاعر الجاهلى . فأهم ما يميز حياة النعام من وجهة نظرنا نحن البشر هو التحابّ التام والمودة الكبرى بين ذكر النعام وأنثاه . وذكر النعام ليس « متعدد الزوجات » مثل حمـار الوحش وحيوانات أخرى كثيرة ، بل يتخذ أنثى واحدة يقتصر عليها ويخلص لها طول حياته . وهذه الحقيقة فى حد ذاتها كفيلة بأن تزيدك تقديرا لروعة القصة التى قصها علقمة وتعاطفا معها .

وحياة الزوجين تمتاز بالتشارك التام فى أداء واجب الأبوة نحو البيض والفراخ . فليس الظليم من أنواع الحيوان التى يقتصر اهتمام الذكر فيها بالأنثى على ساعة الاتصال الجنسى ثم يتركها وحدها تعنى بالبيض والأفراخ . فالظليم وأنثاه يتناوبان حضن البيض ، والأنثى تضع حوالى ثلاثين بيضة فى أدحى واحد ، ثم ترقد عليها ساعات النهار ، فاذا جاء المساء حل محلها الذكر فرقد على البيض طول الليل . وحين يرقد

أحدهما على البيض ويذهب الآخر للرعى يبقى قريبا من الأدحى يطوف به من آن لآن ويحرسه من الدخلاء ، ويهاجم كل من يقترب منه بشراسة هائلة . ومن هنا تزداد فهما لما وصفه علقمة من ذعر الظليم عند هبوب العاطفة وسبب اسراعه المرعوب الى أدحيه يحاول بلوغه قبل تمام غيوب الشمس . فالظاهر ان هذا الظليم قد تمادى فى رعيه وأغراه خصب المرعى وصفاء الجو حتى ابتعد عن الأدحى أكثر مما ينبغى وأطول زمنا مما يفعل النعام عادة حتى أدركه الأصيل وأزف الوقت الذى يجب فيه أن يقوم بـ « ورديته » ويحل محل أنثاه . فهو الى جانب خوفه من أجل أسرته يشعر بالخزى وتأنيب الضمير لاهماله هذا ، كالزوج الذى يغيب عن أسرته فى أحد الملاهى أو المقاهى فى سهرة ممتعة ثم يسرع الى بيته ندمان أسفا .

والنعام كسائر الطير يبلغ أقصى حدته وحرصه على أنثاه وحبه لها فى فصل الانتاج ، وهو الفصل الذى اختاره علقمة لقصته كما نفهم من خصبه وتراكم البيض وافراخ بعضه أفراخا ضعافا عاجزين . وحينئذ تبلغ عرامته الوحشية وحبه الزوجى وعاطفته الأبوية مداها . وعلماء الحيوان يقولون ان ذكر النعام من أكثر الآباء بين الحيوان تفانيا فى خدمة صغاره والسهر على أمنهم وراحتهم . ولكن نأتى الآن الى ناحية أخرى تزيدنا بهذا الحيوان اعجابا ، وهى غزله الرائع مع أنثاه فى موسم انتاجهما .

ولنشرح أولا أن الحيوان لا يتم التلاقح بين ذكره وأنثاه كما يتخيل معظمنا بمباشرة وجفاوة نضرب بهما المثل فى الشهوة التى لا رقة فيها ولا مناجاة . وسبب هذا الخطأ الذى يقع فيه معظمنا هو ان معلوماتهم مقصورة على بعض الحيوانات المستأنسة التى لا يحدث بينها غزل قبل

التلاقح لأنها لا تحيا حياة طبيعية طليقة ، يتدخل الانسان فى حياتها فلا يسمح للذكر بالاقتراب من الأنثى فى موسم الانتاج الا لساعة محدودة ثم يفصل بينهما فصلا قاسيا . أما الحيوان البرى والطيور فيحدث بينها فى أغلب أجناسها غزل طويل ومداعبة رائعة ومناجاة عظيمة الحنان . والذكر يتغنى للأنثى غناء طويلا منوع الايقاعات والأنغام يسكب فيها روحه الرقيقة الحنون ، أو يرقص أمامها رقصا معقدا مثيرا يعرض فيه قوته أو رشاقته أو جمال ريشه أو جلده أو عظمة قرونه . وقد تشاركه الأنثى بعد مدة رقصته هذه بطريقة تذكرنا بتراقص الفتى والفتاة فى صالات الرقص فى مجتمعنا الحديث .

والأمثلة كثيرة جدا تفيض بها كتب علم الحيوان ويستكشف منها العلماء بدائع جديدة باحثا بعد باحث . ومن حقائقهم التى تعجبنى بنوع خاص ما يفعله الطاووس حين يتخايل أمام أنثاه بريشه ذى الألوان المتعددة الزاهية حتى يثيرها . ويجب أن تعرف أولا ان الألوان الزاهية فى عالم الطير والحيوان مقصورة على الذكور وحدها ، أما الاناث فباهتة اللون رتيبته . وسبب ذلك ان التبرج فى عالم الحيوان ، عكسه فى عالم الانسان ، هو من وظيفة الذكر ، فهو الذى عليه أن يبدى أحسن زينته ويستعرض أبرع جماله ليفتن الأنثى ويثير حبها واعجابها . فذلك الطاووس اذ يختال أمام أنثاه جيئة وذهابا لا يبسط من جناحيه الا الجناح المواجه لها ، ويبقى الآخر مطويا ، حتى اذا ارتد بسط هذا وطوى ذاك ، فما حاجته الى بسط الجناح الذى لا تراه ؟ !

أما مثلنا الثانى الذى نحب أن نقدمه للقارىء فعن النعام خاصة ، لكننا لن نأخذه من كتب علم الحيوان ، التى يسهل عليه الحصول عليها ، بل من مقالة كتبها فنان من جنوب أفريقيا اسمه چان چوتا ، يصفه فيها

زيارة قام بها لاحدى مزارع تربية النعام فى ضواحى كيبتاون ، وهـذه المزارع تكثر فى تلك البلاد لأنها مورد هام لثروتها الاقتصادية . وقد نشرت هذه المقالة فى عدد ديسمبر سنة ١٩٤٨ من « مجلة جمعية المحافظة على حيوان الامبراطورية » [1] . فلنترجم بعض فقراتها تاركين للقارىء أن يستكشف قرب بعض أوصافها وتعبيراتها من أبيات علقمه وان تكن المناسبة مختلفة .

يبدأ الكاتب بأن يصف منظر النعام اذ انتصبت بأجسامها الطويلة ومن خلفها الأفق المضىء ، فيقول : « هنالك وقفت تلك الطيور العظام ، طويلة مثيرة للروعة ،وأعنـاقها الدقيقة الطويلة ورؤوسها الصـغيرة كرؤوس الأفاعى تميل وتهتز من جانب الى جانب على ارتفاع ثمانية أقدام من الأرض . وكانت مواجهة لى اذ اقتربت ، فبدت ومن خلفها السماء المضيئة كأنها نوع من الأشجار النامية » .

وبعد أن يسرد عددا من الحقائق عن حياة الظليم مع أنثاه وبيضه ، يؤكد بها اخلاصهما وتفانيهما ، يصف رقص النعام ، ويذكر غرامه بالرقص وبخاصه فى موسم الانتاج ، وكتمهيد لاتصال الذكر بالأنثى . ثم يعطى تفصيلا لاحدى هذه الرقصات التمهيدية ، نترجمه فيما يلى :

« جلس الظليم على الرمل فى عظمة ملوكية ، وأخذت أنثاه تدور وتدور من حوله . وكان لونها رماديا أغبر لا روعة فيه اذا قورن بجمال ذكرها وفخامته فى لونيه الأسود والأبيض . وكان جناحاها المتهدلان يرتعشان ، وهى تصدر صوتا متقطعا مثل القعقعة الخفيفة للصاجات

(١) Jan Juta : Journal of the Society for the Preservation of the Fauna of the Empire.

الصغيرة (الصنج) . وفجأة هب الذكر ، ومد جناحيه الى آخر امتدادهما ، وريشاته البيضاء المتجعدة ترتفع وتنخفض فى حركة متموجة ، والمجموعة العظيمة من الريش التى تكون ذيله منتصبة . وببطء سار اليها فى مشية مختالة متبخترة ، ثم واجه أحدهما الآخر ، وتماست أطراف أجنحتهما ، وبدأ شعيرة الرقص ، وأخذا يدوران فى بطء ، فى مثل رقصة « الفالس » ، وعنقاهما الطويلان يتقوسان ويهتزان اهتزازات موقعة ... ظلا يدوران ويدوران ، وفجأة كسرت الأنثى هذا الايقاع ، وبركت على الأرض ، وجناحاها ممتدان الى آخر امتدادهما ، ورقبتها الطويلة ممتدة تكنس الأرض من جانب الى جانب وتنسج على سطحها المترب طرازا من الحركة تزيد به من افتتان ذكرها . هنا كان الرقص العتيق الذى تبقى من دهور سحيقة القدم ، يثير الرغبة الجنسية الى قمة التحقيق العليا ، ذلك الرقص الذى استمر عبر أحقاب التطور من الحيوان المدفوع بغريزته الى الانسان الذى يطلب اللذة الجنسية طلبا واعيا اراديا » .

* * *

هنا قد يكون الموضع المناسب لاثارة هذه المسألة العامة : مسألة الطبيعة فى الشعر العربى القديم . واذا كنا سنلجأ الآن الى أحكام معممة ، فانها ليست أحكاما مسبقة ولا آراء استنتجناها من محض التفكير النظرى — كما تفعل أكثر الأقوال الشائعة عن هذا الشعر للأسف الشديد — بل هى ملاحظات استخرجناها من دراسة استقرائية متمهلة لمئات الشواهد . ولعل فيما يحتويه كتابنا هذا من أمثلة تقدمت وأمثلة ستلى ما يعين القارىء على اعادة النظر فى الشعر القديم حتى يتعرف نصيب أحكامنا التالية من الصحة أو الخطأ .

وفى سوقنا لهذه الأحكام سنحتاج الى أن ننقل صفحات من كتاب سابق لنا ، كتبناه منذ سبعة عشر عامـا ، هو كتاب « ثقافة الناقد الأدبى »، لم يكن مختصا بدراسة الشعر الجاهلى ، لكننا لم نستطع استيفاء موضوعه الخاص دون نظرة فى ذلك الشعر الذى يكون الأساس الأول للعبقرية الشعرية العربية . أما وقد خصصنا كتابنا الراهن لتقدير الشعر الجاهلى ، فلعله لا يكون علينا حرج أن ننقل هنا الفقرات التالية (ص ٢٣٧ — ٢٤٠) التى نبعت من احساس قوى بالحزن — والغيظ — من اتهام الشعر العربى القديم بأنه أهمل وصف الطبيعة أو قصر فيها ، وهو اتهام كان يتداوله الكتاب ولا يزال يردده كثيرون منهم . فقلنا ما يلى فى الرد عليهم :

« أكثر الناس يظنون ان العرب القدماء أهملوا الطبيعة ولم يهتموا بها ، أو لم يهتموا بها اهتماما كافيا . وهذا خطأ مبين ما أنتجه الا عدم اتقانهم لدراسة الشعر الجاهلى والشعر الأموى ، واقتصارهم عـلى بضع قصائد مشهورة يحفظونها ويرددونها ولا يعرفون غيرها » ...

العرب اهتموا بالطبيعة اهتماما عظيما ووصفوها وصفا طويلا منوعا . وهذا هو ما كنا ننتظره من أناس ارتبطت حياتهم بالطبيعة العارية الى ذلك الحد . وشعرهم فى الطبيعة عظيم ، من ناحية الكم ومن ناحية الكيف معا . فان كان فى شعرهم بعض التكرار فليس منشؤه فقرهم الفنى أو قلة اهتمامهم بالطبيعة ، بل منشؤه فقر الطبيعة نفسها . ليس العجيب انهم لم يقولوا أكثر مما قالوا بل العجيب انهم قالوا كل ما قالوا اذا تذكرت فقر طبيعتهم الصحراوية وتشابهها وقلة التنوع فى مناظرها وألوانها ونباتها ، وهم لم يتركوا ناحية منها الا وصـفوها فأتقنوا الوصف وفصلوه . والتفاتهم الى هذه الطبيعة المملة للعين الراتبة المناظر والألوان

الى الحد الذى التفتوا اليه يدل على عظم اهتمامهم بها والا ما استكشفوا الذى استكشفوا من أوصافها . وانك لتجد فى الشعر العربى القديم (١) وصف البيئة الصحراوية بكل ما فيها من رمال وصخور ، ووهاد وتلال ، ووديان وغدر ، وقيعان وجبال ، ودروب ومفاوز ، وما يعلوها من السماء والنجوم ، والسحاب والغمام ، والرعود والبروق ، وما يخرقها من الرياح والنسمات ، والأمطار والسيول ، وما يتقلب عليها من فصـــول السنة المختلفة ومن الطقوس المتفاوتة ، من ربيع وصيف وشتاء ، ومن حر ملتهب وبرد قارس ، وشمس لواحة وبرد وصقيع ، وما يحيا فيها من جميع أجناس الحيوان الصحراوى من لبونات وطيور وزواحف وقوارض وهوام وحشرات ، وما تستطيع أن تنبته من مختلف أنواع العشب والنبات والزهر والشجيرات والأشجار .

وصفوا الديار المهجورة بعد رحيل المحبوبة ، وكيف تسقط عليها الأمطار وتتوالى الرعود والبروق وينبت فيها العشب الكثيف وتأوى اليها الحيوانات الوحشية من شتى الأجناس وتعيش فى ربوعها مستمتعة بحياة هادئة حرة لا يزعجها الانس ، ترعى النبت الغمير وتتوالد باخصاب وترضع أطفالها وتعدو وتقفز وتمرح أو تسير بتؤدة وهدوء والصحراء تردد أصواتها وتجاوب صيحاتها .

وصفوا مفاوز الصحراء وأماكنها الموحشة المهجورة حيث يسافر الشاعر أو يذهب للصيد ، ووصفوا ما يمرون به من حيوان ومن بوم تنعق وحرباء تتسلق الصخور والأغصان وأفاع تسكن بطون الوديان .

---

(١) نعنى بهذا التعبير الشعر الجاهلى ثم الشعر الذى نظم فى صدر الاسلام الى آخر العصر الأموى ، لأن هـــــذه هى الحقبة التى نستطيع فيها أن نطمئن الى أن الشعر ــ فيما عدا مواضع قليلة جدا ــ يصور العبقرية العربية الخالصة .

وصفوا العيون النائية التي يردها الشاعر أو يردها الحيوان الوحشى وما يكسو مياهها من ريش الطيور ونسيج العنكبوت وما يعج فى هوائها من آلاف البعوض والذباب والهوام وما ينبت فوقها وحولها من النبات المائى .

وصفوا دروب الصحراء الطويلة الواضحة الخاوية ممتلئة بأفاحيص القطا ، ووصفوا منسرباتها الخفية التى لا تكاد تستبين ، وتفرسوا فيها وميزوا فيها كل هضبة وتل بل كل صخرة وكل حفرة .

وصفوا مروج الربيع الممرعة تكاثف فيها النبت المخصب وازدحم فيها النحل والذباب يتغنى ثملا بنشوة الحياة وسكر الربيع وكثرت فيها بيضات النعام .

وصفوا الجبال الشامخة الشماء تعيش فيها العقبان والنسور والصقور والحبارى والحمام أو تعجز عن بلوغ قممها الباذخة وتتسلقها الوعول . ووصفوا مخارمها وأطوادها وأنوفها وأطرافها وحيودها .

وصفوا الآل والسراب يهتز من بعد على وجه الصحراء كأنه الذئب الأعرج ، وتتبعوا بعيونهم الهباء المنين تثيره أخفاف الابل فتلوى به الصحراء .

وصفوا الأنهار وطيور الماء تمتطى أمواجها وتسبح فيها مرحة وتختفى ثم تظهر .

وصفوا النجوم تميل الى المغرب أو تختفى تدريجا فى ضوء النهار كأنها قطعان الوعول تتسلق جبلا . ووصفوها تطلع فى الشرق فى فجر أيام الصيف ، ووصفوها تنحدر عن السمت فى ليالى الشتاء ، ووصفوها تبرق ووصفوها تسكن ، ووصفوها تتحرك ووصفوها يخيل الى العين الناظرة انها جاثمة فى مكانها لا تريم .

وصفوا ساحة القتال بعد انتهاء الموقعة وقد أسرعت ضــوارى الوحوش وجوارح الطيور والضباع والنسور والغربان تلتهم الموتى أو تنتزع عيونهم . ووصفوا الضبع يترقب المحتضر وينتظر صعود نفسه الأخير كى يلتهمه .

وصفوا الربيع بنبته الغزير ومرجه الخصيب ورياضه المعشبة الخضراء وكيف تعج الصحراء فيه بالحياة . ووصفوا الصيف بحره الشديد حين تتحول الديدان الى فراشات وتتسلل الأفاعى خارجة من كثبان الرمال حيث أوت فى فصل الشتاء وتطرح جلودها ، والفراخ تخرج من بيضاتها والطيور تعلم أولادها الطيران .

وصفوا حرارة منتصف النهار ، الظهيرة القائظة حين يتقلب الجراد على الصخور الملتهبة مصوتا من شدة الألم وتتلوى الأفاعى ألما من حر الرمل ويكاد يذوب رأس الضب وتضطر العصافير الى أن تلجأ الى جحور الضباب وتأوى الظباء والبقر الى كناسها وتصعد الحرباء فوق الصخور وفوق جذوع الأشجار تواجه الشمس مبدلة ألوانها بتأثير الحر .

وصفوا ليالى الشتاء وبردها الأليم حين تتسلل الأفاعى الى داخل الكثبان طلبا للدفء وتعجز الكلاب عن النباح من شدة القر وتحارب سيدها لتحصل على مكان بقرب النار ويكسو الصقيع الأرض فيضطر الكلاب الى اتخاذ الجحور .

وصفوا شدة ظلام تلك الليالى الشتوية . وصفوا آخر الليل ووصفوا الصباح الباكر حين تشقشق العصافير وتصيح الديوك .

وصفوا الرعود والبروق والأنواء بأنواعها المختلفة التى لا يفهمها تمام الفهم الا عالم بعلم الأحوال الجوية ، وصفوا السحاب والغمام على

شتى أنواعها وأحجامها وألوانها ومختلف سرعاتها ، وصفوا المطر الهادىء اللين والمطر الوبيل المهطل والمطر المتقطع والمطر المتصل ومطر كل ساعة من ساعات النهار والليل . وصفوا السيول المكتسحة المدمرة تطرد أمامها الوحوش بل تعلو فتبلغ الطيور فتغرقها وتستخرج القوارض من جحورها وتصل الى الوعول فى أعلى قممها فتنزلها ، ووصفوا ما تحدثه من الدمار والخراب وما تقتلعه من الأشجار وما تحطمه من الأبنية المسقفة . ثم وصفوا منظر الأرض بعد انتهاء السيل الصاخب وما يتبعه من هدوء وسلام والأرض مكسوة بجثث الوحوش والطيور الغرقى والعصافير تشقشق منتشية بالهواء الصافى والجو الرطب والماء الكثير والوعول تبقى فى جبالها خوفا من أن تنغرس فى الطين .

ثم انهم فى وصفهم لابلهم وخيلهم شبهوها بالحيوانات الوحشية وبالطيور فانتهزوا هذا التشبيه فرصة ينسون فيها ابلهم وخيلهم ويتتبعون حياة هذا الحيوان بوصف مدقق مستفيض يذكرونك فيه بعلماء الحيوان المحدثين الذين يخرجون الى الغابات والأدغال بعدسات تصويرهم ويقضون أياما مختبئين يراقبون الحيوانات والطيور ويصورونها خلسة . بهذه الإستفاضة وهذا التدقيق وصفوا حياة النعام وحياة الحمار الوحشى وحياة الثور والبقرة الوحشيين وحياة القطا ووصفوا حركات العقاب والنسر ومختلف أنواع الصقور والبزاة والشياهين .

بل فى وصفهم للرجال والنساء والأطفال انتزعوا تشبيهاتهم من الطبيعة المحيطة بهم وحققوا كثيرا من هذه التشبيهات تحقيقا يحيرنا بدقة تتبعه لمختلف عناصر الطبيعة الجامدة والحية ودقة دراسته لعادات مختلف الحيوان .

وبعد هذا كله يقول أناس ان العرب لم يهتموا بالطبيعة ! سامحهم الله فى جهلهم وسامحهم فى ظلمهم للأدب العـربى . وليس ما قدمت الا عرضا سريعا موجزا ولو سمح حجم الكتاب لزدت كلامى تفصيلا ...

ولكن الذى أريد أن أقرره وألح فيه ... هو ان العرب لم يصفوا كل هذا وصفا جامدا أو وصفا سطحيا ، فلم يكونوا من أولئك الذين ليست الطبيعة عندهم الا زراكش وبهارج سطحية يبهرهم أحمـرها وأصفرها وأخضرها ، أو ظلا يستريحون اليه ومهادا وثيرا وهواء بليلا ، أو مسرحا للقصف واللهو . وانما كانت الطبيعة لهم شيئا حيا نابضا بالحياة استجابوا لما فيها من حيوية واهتزوا لمؤثراتها اهتزازا شـديدا وتتبعوا ما يحدث لها من تقلبات على مر فصول السنة المختلفة » **انتهت** .

فى فقراتنا هذه نسبنا ذلك الاتهام الذى حاولنا تفنيده الى جهل القائلين به . لكن له سببا آخر غير الجهل ، هو تطبيق المقاييس النقدية الغربية على الأدب العربى . وهذا موضوع طرقناه فى أكثر من كتاب من كتبنا السابقة ، ثم أعدنا لفت النظر اليه فى تمهيد كتابنا الراهن . هؤلاء الكتاب يطبقون على الأدب العربى مقاييس ينتزعونها من قراءتهم لكتب النقد الغربى ، مهملين الاختلاف الأساسى بين طبيعتى الشعرين . فهم يريدون نوعا معينا من وصف الطبيعة ، فاذا لم يجدوا هذا النوع المعين فى الشعر العربى القديم اتهموه باهمال الطبيعة .

فلنتخذ الشعر الانجليزى هنا مثالا ، لأن معظم الأحكام النقدية التى أقحمت على الشعر العربى قد استمدت من كتب النقد الانجليزى ، ولأنه هو الشعر الغربى الذى ربما يحق لمؤلف هذا الكتاب أن يتحدث عنه بقدر من الاطمئنان .

الهم الأكبر للشاعر الانجليزى فى وصفه للطبيعة هو أن يستكشف من خلال العالم المادى عالما غير محدود يعلو على عالم الحس . فهو فى ملاحظته الدقيقة للعالم المادى يلتقط منه لمحات تتبدى له من ذلك الوجود غير المحسوس ، فيقبض عليها ويترقى معها الى ذلك العالم الخفى ، محاولا أن يصل اليه وأن يندمج فيه ، ويتزود بروحانيته ، ويفنى فى وجوده المطلق . وعلى ضوء استشفافه له ينظر الى العالم الحسى ، فتتبدى له فيه وحدة حيوية تؤلف بين جميع مظاهره وحقائقه على تعددها وتناقضها .

وهذا ما لا يحاوله الشاعر الجاهلى ، ولا يفهمه ولا يحلم بامكانه ، الا قليلا جدا . وكتابنا هذا يحتوى على بعض هذه اللمحات النادرة ، ولكنها استثناءات لا تغير الحقيقة العامة التى ذكرناها .

بهذا نسلم ، ولكن ... هل يكفى هذا سببا لاحتقار الشعر الجاهلى أو الغض من نجاحه العظيم الذى حققه فى حدوده الخاصة ؟ فلنبدأ بأن نقرر اتفاقا أساسيا عظيما بين الشاعرين ، العربى والانجليزى ، هو ان كلا منهما يمتاز بالحساسية المرهفة ، والعاطفة المشبوبة ، والقدرة على أن يدرك باحساساته الخمسة من حقائق الوجود الحسى ما لا يدركه الآخرون ، وعلى أن يصل فى انفعاله بتجارب حياته الى أعماق من كيانه الوجدانى لا يبلغها غير الفنانين . ثم ان كلا من الشاعرين ، فى تأديته لرؤيته وانفعاله ، لا يكتفى بتسجيل العالم الموجود كما هو ؛ بل هو اذ يراه من خلال عاطفته ومزاجه يعيد ترتيبه وتنظيمه فى خلق أكمل ونظام أتم . وهذه القدرة الخالقة هى التى يكون بها فنانا .

صحيح ان الشاعر الجاهلى يقف هنا ، فتنحصر مقدرته فى الرؤية والفهم على العالم المحسوس ، كما تنحصر مقدرته فى اعادة الخلق على

ما تدركه الحواس الخمس ، أما الشاعر الانجليزى فى كلتا المقدرتين فيتجاوز عالم الحس الى عالم آخر يراه أو يتوهم وجوده ، ويسعى فى أن يزيده روحانية . لكن الشعر الانجليزى الذى يستطيع هذا هو الشعر الانجليزى حين بلغ تمام نضجه وتمت له طبيعته المميـزة ، أما بدايات هذا الشعر فلا تزيد فى هذه الناحية على شعرنا الجاهلى شيئا . اذ هى أيضا منحبسة فى العالم المحسوس . وهذا ما ينساه الذين يطبقون مقاييس الشعر الانجليزى الناضج على شعرنا الجاهلى ، وهذه أيضا حقيقة مهمة تعيننا فى الرد على كل متعصب يدعى ان السبب هو تفوق سلالى لجنس على جنس ، اذ الأمر لا يزيد على المؤثرات البيئية والزمانية وفعلها فى تكوين العقلية لشعب من الشعوب ، فحين تتغير هذه المؤثرات ، من مادية وسياسية واجتماعية وثقافية ، على مدى التطور التاريخى للشعب ، تتطـور صفاته العقلية وتتسع امكانيات عبقريته الفنية (١) .

ولكن ننظر الآن فى دليل آخر طريف جدا ، هو ان النقاد الغربيين أنفسهم ، فى محاولاتهم أن يحددوا ما الشعر ، كانوا فى تعريفاتهم المبكرة يقتصرون على صفات متوافرة فى شعرنا الجاهلى ، فكانوا يركزون على امتياز الشاعر بالحساسية والتوفز العاطفى ، وعلى دقة ملاحظته وقدرته على الرؤية الجلية والتذكر الحى لتجربته ، وعلى اعادته لترتيب مواد الكون فى صورته الفنية ، وقدرته على أن يصنع قالبا فنيا يحمل فكرته وانفعاله فيثير نظيرهما فى قارىء شعره .

---

(١) انظر شرحنا المفصل لهـــذه الحقيقة فى كتاب « ثقافة الناقد الأدبى » ، البابين الثالث والرابع ، وذلك فى مناقشتنا لادعاء المازنى والعقاد أن عبقرية ابن الرومى عبقرية يونانية .

لكنهم كلما مضـوا قدما ، بمضى الشعر الانجليزى فى تطوره ، ازدادوا تركيزا على قدرة الشاعر على النفاذ الى العالم الروحى غـير المنظور . فوجدنا شللى يعرف الخيال بأنه « تعبير الجمال الذى يستكشف الحقيقة التى تعلو على المحسوسات ، وميزته العظمى هى مقدرته على الايحاء والتجلى » . ووجدنا امرسون يقول ان الشعر هو « الجهاد الخالد فى التعبير عن (روح) الأشياء » . ووجدنا براوفنج يقول ان الشعر هو « توضيح العلاقة بين العالم والاله ، بين الطبيعة والروح ، بين الواقع والمثال » .

ووجدنا من يقول ان الفن هو اطلاق الروح من سجن الواقع : بل تمادى بعضهم ، وهم المؤمنون بمذهب الفن للفن وحده ، حتى فصلوا فصلا تاما بين التجربة الفنية والتجربة الحيوية المعاشة ، فقال أحدهم : « طبيعة التجربة الجمالية هى أن تنفصل عن عالم الحقيقة ، فلا تكون جزءا منه ، ولا نسخة له ، بل تكون عالما مستقلا بذاته ، كاملا ، يتمتع بالحكم الذاتى » . وقال آخر : « لكى نقدر عملا فنيا لا نحتاج الى أن نستمد أى شىء من الحياة ولا نحتاج الى أى معرفة بأفكارها ومشاغلها ، ولا أى خبرة بعواطفها » [١] .

وهـذا التمادى فى مذهب الفن للفن ، وان سلمنا بأنه يصـدق على « بعض » ما أنتجه شعراء الغرب — وهناك من النقاد الغربيين من يرفضون قبوله على الشعر الغربى نفسه — فان الذى لا شك فيه هو انه لا يصدق البتة على الشعر العربى عامة ، والجاهلى خاصة ، لكن هذا لا يضير شعرنا شيئا ، بل عساه أن يكون له ميزة .

---

(١) انظر فى هذا كتابنا « طبيعة الفن ومسئولية الفنان » ، الطبعة الثانية سنة ١٩٦٤ ، ص ١٥ — ٢٤ و ٥٥ — ٦٠ .

فان عدنا فسلمنا بأن الشعر الذى يتجاوز نطاق العالم المحسوس الى العالم غير المحسوس يدل على نمو وارتقاء فى مقدرات منشئه ، فان هذا ينبغى ألا يغفلنا عما استطاع الشعر الجاهلى أن يحققه داخل حدوده . فان يكن هذا الشعر محدودا بحدود عالم الحواس ، فما أكبر دقته فى رؤية هذا العالم ، وما أعظم حدته فى الانفعال به ، والتهكرب بحيويته ، والاستجابة لنبضه الدافق ، والاهتزاز بحركته الزاخرة والطرب لجماله والتلذذ بلذاته والتألم بآلامه وأحزانه ، والاندماج الوجدانى التام مع قواه العظيمة ؛ وما أقوى قدرته على أن ينقل الينا هذا كله نقلا فنيا تام الصحة الفنية ، نقلا يشحذ فينا جميع احساساتنا من بصر وسمع وذوق وشم ولمس ، فيزيدنا ارهافا وعمقا وغنى ، وينفذ من خلالها الى صميم كياننا الانسانى فيهزه هزا .

وهذا شىء ينبغى ألا نستهزىء به أو نقلل من شأنه . بل ان من النقاد الانجليز من يعتقدون ان آفة الفن الحديث هى انه قد ضعفت صلته باحساسات الجسد ، فى اسرافه فى التجريد والتحليق والتوهم والانعزال العقلانى أو الترفع الجمالى ، فهم يدعون الى أن يعود الفن الى الانفعال القوى باحساسات الجسد والاحتفال بها واحترامها وتقديرها . بل وجد أديب انجليزى حديث ، هو د . هـ . لورنس ، جعل هذه الغاية رسالته الكبرى فى شعره وقصصه ومقالاته فى فلسفة الفن . فلنذكر فى هذا الصدد بعض التعريفات المشهورة فى النقد الغربى نفسه . لنذكر قول ملتن ان الشكل الشعرى هو شىء « بسيط ، مثير للحواس ، ومثير للعاطفة » . وقول وردسورث أن الشعر هو « الحقيقة تحملها العاطفة حية الى القلب » ، وهو « روح المعرفة الواسعة الدقيقة » وهو « الفيضان التلقائى للاحساسات القوية ، الذى ينبع من تذكر العاطفة

فى حالة من الهدوء » . ولنذكر أخيرا قولة أرنولد المشهورة ان الشعر هو نقد الحياة . وما كان هناك شعر تصح عليه هذه التعريفات ، ولا كان شعر أصلح لأن يسمى نقدا للحياة ، بالمعنى الدقيق الذى عناه أرنولد ، من الشعر الجاهلى .

فلنتذكر ، مهما قيل عن اقتصار الشعر الجاهلى على العالم المحسوس ، حقيقة مهمة رأينا عليها أمثلة فى فصولنا الماضية ، وسنزداد اقتناعا بها فى فصولنا القادمة ، وهى ان هذا الاقتصار لا يجرده من الطابع الفنى الصادق ، ولا يدخله فى دائرة التسجيل اللافنى الجاف . فان الشاعر الجاهلى لا يزال يقبل على حقائق الكون والوجود اقبال فنان ، وينفعل بتجارب الحياة انفعال فنان ، ويؤدى هذه الحقائق والتجارب أداء فنان يحييها أمامنا ويخلدها لنا وينفخ فيها من عاطفته ويلونها برؤيته فيعدينا بعدوى انفعاله ومزاجه . فالذى نجده فى الشعر الجاهلى ليس تجارب الحياة « الخام » نفسها ، ولا حقائق المادة مسجلة تسجيلا آليا مقتصرا على المحاكاة ، بل كما تصورها الفنان وانفعل بها وتذكرها ، تصورا وانفعالا وتذكرا تزيدها حدة وعمقا وغنى وتزيدنا بها وعيا وادراكا وتأثرا .

ومهما يكن من ايماننا بأن الشعر الأرقى يتجاوز عالم الحس ، ويستشف العالم اللامنظور ، ويصل الى وحدة الوجود ، فلنتذكر ان الشعر لا ينجح فى شىء من هذا ، بل هو لا يتحقق أصلا ، الا اذا نجح فى تقييد هذا العالم اللامادى فى أشكال محسوسة نسمعها بآذاننا فى التركيب اللفظى ، ونبصرها بمخيلتنا البصرية . لأن الفن مهما يكن من روحانية نظرته قائم كله على نقل غير المحسوس الى عالم المحسوس ، وترجمة الخواطر والهواجس والرؤى والمثل الى ما يدرك بالاحساسات

الخمسة . والفن كله قائم على الخصوصيات لا العموميات ، وعلى التفاصيل المجسمة يجسمها الفنان فى مادته المختارة التى نراها بعيوننا أو نسمعها بآذاننا أو نلمسها بأصابعنا ، من كلمات اللغة فى الشعر ، والألوان والمساحات فى الرسم ، وأحجام الحجارة أو المعدن وأشكالها فى النحت ، وأصوات الآلات فى الموسيقى ، وايقاعات الصوت البشرى وأنغامه فى الغناء ، وحركات الجسم فى الرقص .

ويعجبنى فى هذا الصدد ما تقوله الكاتبة الانجليزية اليزابث درو ، اذ تقول فى كتاب لها عن فهم الشعر وتقديره [1] :

« ان الشعر يشيع الحياة فى الانسان ، أو كما قال ييتس « انه دم وخيال وفكر يتدفق معا » ، ويقول أيضا « انه يدفعنا لنلمس العالم ونتذوقه ونسمعه ونراه ، ويعلمنا كيف نتصرف عن كل ما هو من نتائج العقل وحده ، بل عن كل شىء ليس نافورة تتفجر من كل آمال الجسم وذكرياته وأحاسيسه » . حتى استعماله لكلمتى تتدفق وتتفجر يصور الحماسة والاندفاع فى عملية الخلق الفنى . وتنبثق نافورة الشعر من الجسم ، ومهما تكن فيه من خواص سحرية أو روحانية ، لا يمكن أن نفصلها عن الحواس . ان اللغة نفسها وسيط حسى ، وهى تخلق جسما جديدا ماديا لوعى الشاعر ، ولكن بالاضافة الى ذلك فان عالم الحواس وعالم الفكر الداخلى والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر ، ففى ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين » .

وما نحسب ان هناك شعرا تنطبق عليه كل كلمة مما قالته هـذه

---

(١) « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » ، ترجمة الدكتور محمد ابراهيم الشوش ، بيروت سنة ١٩٦١ ، ص ٣٩ .

الكاتبة ، ومما اقتبسته من كلام بيتس ، أكثر مما تنطبق على الشعر الجاهلى . فلنتذكر أخيرا ان الشعر الجاهلى وان اقتصر على الحواس الخمس وما تدركه من مدركات وما تمارسه من متع وآلام ، فانه بتصويره الفنى لها قد ارتقى بها درجات فوق مجرد الممارسة الحسية الواقعية الغليظة ، لأنه نقلها الى مجال الممارسة الفنية . وهذا هو أثر الفن فى زيادة وعينا بحياتنا وتجاربنا ، وفى الترقى بانفعالاتنا الحسية نفسها اذ ينقلها من مجال الواقع العادى الى مجال الانفعال الفنى المتعاطف .

ذلك ان الذى نشهده فى الشعر ليس الشاعر وهو يعانى التجربة الواقعية ، بل الشاعر وهو يتذكرها بذاكرته التى تعيد احياءها ، ويتخير عناصرها الهامة ويعيد ترتيبها بخياله الفنى ، وينظر اليها من خلال مزاجه الخاص ويمزجها بعاطفته القوية فيضيف اليها من مزاجه وعاطفته عناصر تزيدها تكاملا وانسجاما وتجلى أهميتها الحقة ومغزاها الكامل له ولاخوانه فى البشرية ، ثم يصوغها فى ألفاظ مركزة مكثفة قوية الشحن والتداعى ، وينظم هذه الألفاظ فى موسيقية تساعدنا بايقاعها وتنغيمها على الدخول فى عالمه العاطفى والتخيلى . ونحن لن نستطيع هـذا الدخول الا اذا شحذنا قدراتنا على التفاهم والمشاركة والتعاطف ، وعلى الاستجابة القوية لتأثير الألفاظ بمعانيها المشحونة وموسيقيتها المثيرة . وبهذا يحقق الفن رسالته المزدوجة فى زيادة وعينا بتجارب الحياة وتعمقنا لمغزاها الحقيقى من ناحية ، وفى الترقى بهذه التجارب ، وبانفعالات الحس نفسها ، اذ يرفعها من مستوى الممارسة الحسية المباشرة الى مستوى المشاركة الفنية التى تقوم على التذكر والتخيل والتعاطف .

الفصل العاشر

فلسفة الموت والحياة

« إِنْ هِيَ إِلاَّ حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا نَحْنُ بِمَبْعُوثِينَ »

بينا نحن نتابع علقمة فى قصته الشائقة المثيرة عن حياة النعام ، ونصل معه الى فصلها الأخير الحافل بالسعادة والحب ، فنراقب معه هذه الأسرة الحيوانية الفرحة المتعاطفة ، الآمنة المطمئنة ، وقد عاد اليها ربها ليحميها ويبسط عليها كنفه ورعايته ، ويسعدها بحبه واخلاصه ، ويسبغ عليها من عطفه ومرحمته ، اذا بالشاعر يفجأنا فجأة عنيفة ، فينقلنا نقلا مباغتا الى أبيات حزينة متشائمة ، يترك فيها عالم الحيوان السعيد الى عالم الانسان الشقى ، فيتأمل فى اضطرابه وتقلبه وانعدام الأمن والاستقرار فيه ، وقلة المودة والتراحم بين أبنائه .

وهذا هو قسم الحكمة من القصائد الجاهلية ، وهى فى أغلبها حكمة مليئة بالأسى والحسرة وخيبة الأمل ، وعلقمة يأتى فى هذا القسم من قصيدته بثمانية أبيات غاية فى الحزن والتشاؤم . لماذا فعل بنا علقمة هذا ؟ أو لعل الأحرى أن نسأل : لماذا حدث له هذا الانقلاب الفكرى والعاطفى العنيف ؟ لن نستطيع أن نحسن الاجابة على هذا السؤال الا اذا أنعمنا النظر فى أبياته ، وهذه هى :

٣١ ـ بل كلُّ قوم وإن عَزُّوا وإن كَثُرو

عَريفُهم بأثافى الشر مرجوم

العريف = سيد القوم المعروف منهم العارف بأمورهم . الأثافى = جمع أثفية ، وهى الأحجار التى تنصب القدر عليها ، وكانوا ينصبونها على ثلاثة أحجار ، أو يستغنون عن الحجر الثالث بأن يسندوها الى سفح الجبل ، وهذا هو « ثالثة الأثافى » فى قولهم المشهور : رماه بثالثة الأثافى ، أى بشرّ كأنه الجبل فى ضخامته . وأثافى الشر = عظائمه ، أو دواهيه التى هى كأمثال الجبال . الرجم = الرمى بالحجارة . يقول = كل قوم وان كانت لهم منعة فتصيبهم نوائب الدهر ، وكل من كان ذا عزة وكثرة فلابد أن تصيبه حوادث الدهر ومكارهه فيذل بعد العز ويقل بعد الكثرة لأن الدهر سريع التغير كثير الاختلاف والتقلب .

ما كان الشاعر ليأتى بهذا البيت لولا انه نتيجة مراقبته الطويلة الحساسة لأحداث الحياة الجاهلية . هذه الحياة العسرة القاسية فى طبيعتهم الصحراوية البخيلة ، يشح فيها الماء ويقل المطر ، وقد ينقطع عن أرض القبيلة موسما كاملا بل أعواما متوالية ، فتنفق دوابهم وتحصدهم المجاعة ، ويقلون بعد كثرة ويذلون بعد عزة . وكأن الانسان لم تكفه مصائب تلك الطبيعة المعادية فأبى الا أن يزيد من شقائه بتناحره الدائم فى عصبياته القبلية وثراته الدموية ، الأمر الذى أدى الى التغازى المستمر ، فما من قبيلة غنية بمالها عزيزة ببأسها تأمن أن يصبح عليها الغد بهجمة من قبيلة أقوى بأسا تذهب بمالها وتهدم عزها . الى هذه الحياة الشديدة الاضطراب الدائمة التقلب المعدومة الأمن القريبة من تمام الفوضى نظر الشاعر الحساس فأحزنه ما رأى . وابتداؤه البيت بكلمة « بل » للاضراب يعيننا على فهم انقلابه . فكأنه يقول : مالى أنسى نفسى هذا النسيان مع ذلك الحيوان الوحشى ؟ نعم ذلك الحيوان سعيد

متحابٌ ، لكن ماذا بنا نحن بنى البشر ، وقد كان ينبغى أن نكون بامتيازنا عليه أكثر سعادة وتعاونا على نوائب الحياة ، ولكن هل نجح عقلنا الأكبر فى أن يوفر لنا مزيدا من الحماية والأمن ؟

٣٢ ـ والحمد لا يُشترَى إلا له ثمنٌ   مما يضِنّ به الأقوامُ معلومِ

الشىء الوحيد الذى يمكن أن يخفف من كرب هذه الحياة ويقى الناس شر دواهيها هى أن يعاون بعضهم بعضا ، ولكن هل هناك كثيرون يفعلون هذا ؟ بل هم فى أغلب الوقت متعادون متباغضون ، يشاحن بعضهم بعضا ويذم بعضهم بعضا . فان سمعت قوما يحمدون آخرين فلا تسرعن الى استنتاج مبتسر ، بل أنعم النظر تجد هؤلاء لم ينالوا ما نالوا من الحمد الا بعد أن دفعوا له ثمنا ثقيلا على نفوسهم ، اذ ضحوا من أجله بمال نفيس تضن به نفوسهم ، فهم لم يبذلوه عن حب وطواعية ، وحامدوهم لم يحمدوهم الا لأنهم تقاضوا ثمن حمدهم ، فكلا الفريقين فى حقيقة أمره أنانى يفكر فى مصلحة نفسه ، لا هؤلاء يجودون عن غيرية صادقة ، ولا هؤلاء يحمدونهم عن اعجاب مخلص ، بل كل شىء فى هذه الحياة الانسانية له ثمن ، وهذا الثمن معلوم . هذا بيت يصل احتقاره لأخلاق الناس وتشاؤمه من طبيعتهم البشرية الى حد الكلبية . والبيت القادم سيؤكده ويبرهن على صحة المعنى المزدوج الذى فهمناه فيه .

٣٣ ـ والجود نافِيَةٌ للمال مَهلِكَةٌ   والبخل باقٍ لأهليه ومذموم

الهاء فى « نافية » للمبالغة . و « باق » فى هذا البيت بمعنى مبق ، وفى قراءة أخرى = مبق لأهليه ، أى يوفر مالهم ويبقيه لهم .

ليس أحد من الناس سعيدا أو راضيا بحاله ، لا الأجواد سعداء

راضون ، ولا البخلاء سعداء راضون . أما الأجواد فهم حقا يكسبون الحمد ، ولكن كيف ؟ باهلاكهم مالهم حتى يعودوا فقراء مضرورين . وأما البخلاء فهم حقا يحتفظون بمالهم ، ولكنهم يكتسبون لأنفسهم ذم الناس . تأمل دقة الشاعر فى استعمال واو العطف « باق ومذموم » ، فمعناه أنه باق ولكنه مع ذلك مذموم . وهل تظنهم يسعدون حقا بمالهم وقد باءوا من أجل الاحتفاظ به بكره الناس واحتقارهم ؟ وماذا نختار لأنفسنا من الشرين وكلاهما فظيع ؟ أو لم يكن من المستطاع أن يتيح لنا القدر نظاما أصلح وأرحم ، نفوز فيه براحة المادة ورضى الناس فى وقت معا ؟

٣٤ ـ والمال صوفُ قَرارٍ يلعبون به على نِقَادته ، وافٍ ومجلوم

القرار = الغنم عامة ، أو هى النقد وهى صغار الغنم ، ويقال انها قصار الأرجل قباح الوجوه ، ويقال انها على صغر أجسامها أو قبح أشكالها تعطى أجود الصوف . والنقادة جمع نقد بفتح النون والقاف ، ونقد جمع نقدة ، أى أن النقادة جمع الجمع ؛ أو أن الهاء أدخلت لتأنيث الجمع كما يقال فحال وفحالة . واف = تام الصوف غير مجزوز . مجلوم = مجزوز .

هذا بيت لم يفهم الشراح القدامى معناه الصحيح كما يخيل لنا . وهم فى جميع أبيات الحكمة هذه يضطربون كثيرا ولا يوفون المعانى حقها . والسبب ان معظم همهم مبذول فى تفسير الألفاظ المفردة ؛ فان حاولوا استنباط المعنى الشامل للبيت أخذوا البيت كوحدة قائمة بذاتها مستقلة عن الأبيات التى تسبقها والتى تليها . صحيح ان كل بيت يحتوى على فكرة معينة ، لكن جميع أفكار علقمة فى هذا القسم من القصيدة متداعية مترابطة ترمى كلها الى هدف متوحد لا سبيل الى تبينه الا بفهم

حالته الفكرية والدخول فى عاطفته الراهنة . فهم يعطون للبيت معنيين مختلفين ، أحدهما هو : يريد أن من الناس من يعطى القليل ومنهم من يعطى الكثير كما ان الصوف على النقد قليل وكثير ، فاللفظ على الصوف والمعنى على المال . ولو كان هذا هو معنى البيت لكان معنى تافها لا يستحق أن يعنى الشاعر بنظمه . والمعنى الثانى هو : الناس مختلفون منهم الغنى المكثر ومنهم الفقير الذى لا مال له ، كالقرار على صغر أجسامه منه ما هو وافى الصوف أى كثيره ومنه ما لا صوف عليه . وهذا الشرح وان يكن أقل خطــأ من الأول فانه ينتقص المعنى انتقاصــا يفسده اذ يضيع أهم فكرة فيه . هذه الفكرة هى المحتــواة فى قوله « يلعبون به » أى يتداولونه فيتناقل بين أيديهم كما يتناقل المال فى لعب الميسر . فليس المهم ان الناس مختلفون منهم الغنى ومنهم الفقــير ، بل المهم ان نفس الشخص الذى يكون غنيا فى يوم يكون فقيرا فى يوم آخر . وليس صحيحا ان الغنم المذكورة منها ما هو كثير الصوف ومنها ما لا صوف عليه ، بل الصحيح ان نفس الغنم تكون وافية الصوف يوما ثم تصبح واذا بأهلها قد جزوا صوفها . فهو يصف عبث الدهر بالناس كراما أو لئاما ، أجوادا أو بخلاء . وقوله « على نقادته » معناه أنه على قبح شكله يعطى صوفا جيدا لا يستغنى عنه الناس ، كذلك المال يستقبحه الشاعر فى ذاته ولكنه يسلم بفائدته والجميع يرغبون فيه ، الا أن المال لا يبقى لأحد كما أن الصوف لا يبقى على ظهر غنم . لا تفرح اذن بمالك أيها الانسان اذا كنت غنيا ، ان الغنم الصغير اذا فرح بصوفه الوافى لا يلام ، لأنه لا يدرك ماذا لابد أن يحدث له غدا ، ولا يدرك ان أصحابه انما يطيلون صوفه ليجزوه فى النهاية فيحس بالبرد والعرى والأذى . أما أنت أيها الانسان فقد كان ينبغى أن يكون لك من عقلك

المدرك ومراقبتك الخبيرة بصروف الزمان وتقلب الحظوظ ما يعلمك هذه الحقيقة .

٣٥ ـ ومُطعَمُ الغُنْم يومَ الغُنْم مُطعَمُهُ أنّى توجَّه ، والمحروم محروم

فى هذا البيت يصل ايمانه الجاهلى بالقدر الى حد اليأس التام الذي يقود الى السلبية المطلقة . والفقرة الهامة فى البيت هى قوله « أنّى توجه » . ومعنى البيت هو معنى قولنا العامى « المبخوت مبخوت وقليل البخت يلاقى العضم فى الكرشة » . وقد أخطأ أحد الشراح القدامى خطأ فادحا اذ قال : المعنى ان قضاء الله عز وجل كائن لا محالة . وبهذا ساوى بين ايمان الجاهلى بالقدر ايمانا يائسا سلبيا ، وبين ايمان المسلم بقضاء الله ايمانا لا يوقعه فى اليأس والسلبية ولا يقعد به عن السعى والاجتهاد . وما جاء الاسلام الا لينقذ الناس من ذلك التشاؤم العاجز ويعلمهم فى الحياة فلسفة ايجابية فعالة مجاهدة تملأ الفراغ الروحى والفكرى الكبير الذى كان فيه مفكروهم وذوو الحساسية منهم اذ اقتصرت نظرتهم على النظرة الحسية المادية التى لم تزدهم الا اسرافا فى التهالك على المتع الحسية ولم يروا وراء هذا العالم المحسوس وجودا مثاليا يرتفعون اليه بأبصارهم ويهتدون بهديه فى معيشتهم الأرضية .

٣٦ ـ والجهل ذو عَرَضٍ لا يُسْتَراد له والعلم آوِنَةً فى الناس معدوم

لا يستراد له = لا يراد ولا يطلب ، أى يعرض لك وأنت لا تريده ولا تطلبه . آونة = أحيانا ، جمع أوان . مرة أخرى نجد أحد الشراح يخطىء خطأ كبيرا فيقول ان معنى البيت هو : الناس يسرعون الى الشر فمتى ما أرادوه وجدوه . مع ان الواضح ان الشاعر يقول انهم يجدونه

دون أن يريدوه أو يسعوا اليه ، فهو الذى يسعى اليهم ويعرض لهم ويسرع اليهم ، كما قد تجد المرعى دون أن ترتاد له . وقد كان شارح ديوان علقمة أقرب الى الصحة اذ قال : يعنى ان الجهل أغلب على الناس وأكثر من الحلم ، فلكثرة الجهل يعرض وان لم يطلب ، ولقلة الحلم يعدم وان احتيج اليه فى أوقات .

أصاب هذا الشارح حين أضاف « وان احتيج اليه فى أوقات » . فلن نفهم المعنى الصحيح للبيت الا اذا أدركنا ان علقمة فى بيته هذا لا يذم الناس ولا ينعى عليهم أخلاقهم ، بل يرثى لطبيعتهم البشرية التى لا حيلة لهم فى تغييرها ، ففى هذا البيت يعود من كلبيته فيحزن من أجل البشر ويتراحم منهم ويخفف من لومه لهم . فالجهل يغلبهم دون أن يريدوه ، والحلم يهرب منهم وهم يحاولونه ويسعون اليه . وهل منهم من يريد أن يكون جاهلا ولا يفضل أن يكون حليما ؟ فهذا نفس المعنى الذى قاله بشار فى أبياته الحزنة :

طُبعتُ على ما فىَّ غيرَ مخيَّرٍ ... هوایَ ولو خُيرت كنت المهذبا
أريد فلا أعطَى وأعطى ولم أرد ... وقصر على أن أنال المغيبا
وأصْرَف عن قصدى وعلمى ثاقب ... وأصبح ما أُعقبت إلا التعجبا
لعمرى لقد غالبت نفسى على الهوى ... لتسلَى فكانت شهوة النفس أغلبا
ومن عجب الأيام أن اجتنابها ... رشاد وأنى لا أطيق التجنبا

على اننا قد نسامح الجاهليين فى جهلهم وسرعة غضبهم وقلة حلمهم ، لأنهم خضعوا للمؤثرات المادية لبيئتهم القاسية دون أن يكون لديهم ايمان رفيع يملأ فراغهم الروحى ويطهر أخلاقهم ويصحح سلوكهم . فسلوكهم الجاهل لم يكن صادرا عن أسباب مادية فحسب ، بل كان

صادرا عن افتقارهم الى ايمان قوى يفسر لهم تناقض الحياة ويرفعهم على صرفها المتقلب ويغلّب فى نفوسهم الجانب الانسانى الرقيق على الجانب الحيوانى المسرع الى الشر والجهل . ومن عجيب الصدف ان الكلمة التى يبدأ بهـا بيت علقمة ، « الجهل » ، والتى تسبب حزنه وتشاؤمه فيه ، هى الصفة التى سيختارها القرآن ويجعلها علما على نمط الحياة الذى جاء يقاومه ويلغيه : الجاهلية . لكن بشارا كان لديه الوسيلة الى التهذيب والعلم والرشاد ، فى نور الاسلام الذى رفض أن ينير به قلبه ، ولو فعل لساعده كثيرا فى سعيه للتغلب على شهوة نفسه ، وحل له ما حيره وزاد عذابه من مشكلات فكرية حاول أن يحلها بعقله وخده فقصر عنها علمه . ونحن لم نتسق فى حديثنا هذا بمجرد الاستطراد أو رغبة الوعظ والارشاد ، بل لكى نزداد فهما لمشكلة علقمة وأمثاله من الجاهليين ، وتفسيرا للتناقض الكبير الذى نجده فى انفعالاته المتعاقبة فى أقسام القصيدة المتوالية ، وهو تفسـير سنقدمه حين نتم عرض قصيدته .

٣٧ ـ ومن تعرّض للغِربان يزجُرها   على سلامتـــه لابدّ مشؤوم

يعطون لهذا البيت تفسيرين يقوم كل منهما على فهم مختلف لمعنى الزجر فى هذا البيت . فالأول يفهمه على انه الطرد ، فيقول : الغربان يتشاءم بها ، فمن تعرض لها يزجرها ويطردها خوفا من أن يصيبه الشؤم فلابد أن يقع بما يخافه ويحذر . فمغزى هذا التفسير ان الحذر لا ينفع الانسان شيئا وان من قدر له السوء فلابد أن يصيبه مهما يسع فى دفعه . لكن على هذا الشرح لا يكون فى البيت معنى جديد يضيفه الشاعر الى ما قال من قبل . لذلك نرجح الشرح الآخر الذى يفسر الزجر بالطيرة .

أي استحثاثها من قعدتها على الأرض للنظر فيما تظهر فى اتجاه طيرانها من فأل سعيد أو شؤم . ويؤيدنا فى تفضيل هذا المعنى قوله « تعرض » ، وقوله « على سلامته » أي برغم كونه فى حالته الراهنة سليما ، فما دام سليما فلماذا يتعرض للغربان يتفاءل بها ويتشاءم منها ؟ فتكون هـذه اضافة جـديدة الى المعانى السابقة ، ويكون المغزى هو أن الانسان لا يكفيه ما فى الدهر من أذى وتقلب وما فى طبعه هو من غلبة الجهل عليه حتى يسعى الى حتفه برجله ويثير على نفسه الشر بيده ، فهو حين يكون سليما لا يقنع بسلامته الراهنة بل يذهب الى الشؤم فيستثيره ويهيجه . وهذا مقارب لمثلهم المعروف : على نفسها جنت براقش ، ويذكرنا بالحكمة الانجليزية القائلة : اترك الكلاب النائمة ترقد ، أى لا تهجها فتعضك وتصيبك بالأذى .

٣٨ ـ وكل حصن وإن طالت سلامته   على دعائمه لابدّ مهـــدوم

المعنى اللغوى للبيت واضح ، فهو كمـا قالوا : كل حصن دامت سلامة أهله فيه فانه لابد أن يهلكوا ويخرب الحصن . ولكن المهم هو الا تخدعنا السهولة الظاهرة للبيت عن أهميته الحقيقية بين جميع أبيات الحزن والتشاؤم التى جاء بها علقمـة . فهذا البيت الذى استبقاه الى الآخر ليختم به تفكيره يتضمن فى حقيقته السبب الأعظم والدافع الأول لكل ما مر من تشاؤم وحزن ، ويأس وكلبية . ذلك هو علم الانسـان بيقين الموت والفناء ، هذه الحقيقة الرهيبة التى تزيد فظاعتها وافزاعها للانسان على كل ما تشتمل عليه حياته من آلام ومصـائب ، وتقلبات وكوارث . فهو لن ينجيه من هذا الهـلاك المحتوم حصن عزيز مهما يطمئن اليه ومهما تدم سلامته فيه طويلا . والبيت يصـور حتم الموت

بنفس التصوير الذى ستستعمله الآية القرآنية : اينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم فى بروج مشيدة .

لكن الاسلام وان ذكر الناس بحتم الموت فقد جاء لهم بايمان رفيع يعليهم عليه وعقيدة ثابتة تشجعهم على لقائه ، وهل استكشف الانسان الى يومنا هذا ما يقويه على مواجهة تلك الحقيقة الرهيبة — أرهب حقائق الحياة جميعا — كما يقويه الايمان الدينى ؟ لكن ذلك الشاعر الجاهلى لم تكن عنده عقيدة تعطيه مثل هذه القوة والتشجيع والاعلاء، فماذا يفعل حين تلح عليه الفكرة المفزعة ؟

ان قارئنا وقد تعود الآن على انتقـاله المفاجىء وانقلابه من حالة فكرية وعاطفية الى حالة تبدو تامة المناقضة لها ، وأخـذ يفهم السر العميق تحت هذا الانتقال والانقلاب ، وهو سر يعلله ويلغى تناقضـه الظاهر ، لن يدهشه فيما نعتقد أن ينتقل علقمة من هذه الأفكار السوداء الى سبعة أبيات فى نهاية المرح والنشاط والاقبال العنيف على مجالس الشراب واللهو والغناء . اذ سيدرك ان هذا ليس الا محاولة هستيرية من الشاعر فى تناسى تلك الحقيقة المرعبة وكل ما أثارت فيه من خواطر الحزن واليأس والتشـاؤم ، باللجوء الى ذلك المجلس اللاهى الذى سيعطينا له وصـفا من جأود الأوصاف ، والى الخمر التى سينظم فيها عددا من أروع الأبيات فى الشعر العربى كله ، ومن هنا أطالته فى وصف الخمر وكيفية خزنها وتعتيقها ، ثم اخراجها وتكريرها ومزجها ، ثم صبها من الدن فى الابريق ونصب الابريق على الراية وانتظاره حتى تتم تطرية الخمر وتزكيتها . اما الأول والثانى من هذه الأبيات السبعة :

٣٩ ـ قد أشهد الشَّرب فيهم مِزْهَرٌ رَنِمٌ
والقـومُ تصرعهم صهباء خُرطوم

٤٠ ـ كأسُ عزيزٍ من الأعناب عتّقها   لبعض أحيانها حانِيّةٌ حوم

فقد درسناهما دراسة مفصلة فى فصلنا الثانى ، حين استشهدنا بهما على القوة الانوماتوبية فى الشعر القديم ، وحاولنا أن نبين ما فيهما من تصوير جرسى ناطق لما فى هذا المجلس اللاهى من الجلبة المختلطة ، ولقوة فعل الخمر بعقول شاربيها ، ولما لها من طعم مر حاد ادعينا ان الشاعر يذيقنا اياه فى حلوقنا بما أكثر من استعمال حروف الحلق فى بيته الثانى ، اذ استعمل فى هذا البيت أربع عينات وثلاث حاءات . ولكن القارىء وقد عرف الآن موضع هذين البيتين من قصيدة علقمة ، يستطيع أن يفهم المغزى الكامل لقوله « والقوم تصرعهم » . تصرعهم عن ماذا ؟ تصرعهم عن الانسياق فى تلك الأفكار السوداوية ، وتصرعهم عن مواجهة حقيقة الموت الرهيبة ، كتلك وسيلتهم الوحيدة أو وسيلتهم الكبرى فى نسيانها . فلنمض الآن الى بيته الثالث من هذه الأبيات :

٤١ ـ تشفى الصُّداعَ ولا يؤذيك صالبُها   ولا يُخالطها فى الرأس تدويم !

صالبها = ما صلب منها وقوى ، أو وجع فى الرأس يدور منه ، أو حمياها وسورتها (أى حدتها وعنف فعلها بالعقل والأعصاب) . تدويم = دوار ، يقال دوم الطائر تدويما اذا طار وتحلق فى السماء .

هذا بيت لا يمكن أن يصدر الا عن حب عظيم للخمر ، حب بلغ به ان حمله على هذا الادعاء العجيب الذى يتضمنه البيت ، وهو ادعاء لا نستطيع أن نقبله قبولا كاملا . نحن نفهم بالطبع انه يريد أن يقول انها خمر نفيسة غالية ، لذلك يكون فعلها بك لطيفا متدرجا ، لا كتلك الخمور الرخيصة ، « السبرتو الخالص » ، الغليظة الجافية ، التى تخبط رأسك خبطة مدوخة فى أم الدماغ أول ما تجرعها . بل هى خمر تعطيك

لذتها وتسعدك بسعادتها دون أن يكون لها ذلك الفعل الفظيع الذى للخمور الرخيصة الجافية . هذا ما بدأ علقمة يقوله ، والى هذا الحد نوافقه ، ولكن انظر كيف تمادى به انفعاله حتى ادعى ادعاءات لا يمكن أن تصدق على الخمر الجيدة ، ولو صدقت عليها لما كانت فيها ميزة خاصة يبتغيها شاربوها ، ولكان فى استطاعتهم أن يشربوا بدلا منها عصير الليمون أو العرقسوس ! وما فائدة خمر لا تدير عقل شاربها ولا تحلق به كما يحلق الطائر فى السماء ؟ وهل يستطيع شاربها أن يستمتع بها ، مهما يكن من لطفها ورقتها ، دون أن يدفع الثمن فيما يصيبه فى آخر المجلس من حمياها وسورتها ، وما يصيبه فى صبيحة اليوم التالى من صداع شديد ؟

ونحن نعرف مبالغة الشاعر اما بالخبرة الشخصية ، واما بمشاهدة أثر الخمر فى شاربيها — وهو أثر لا نحتاج الى ذكاء كبير لكى نفهمه — واما بتذكرنا لما يقوله الشعراء الآخرون عن الخمر وفعلها ، فهم يقولون عكس ما يدعيه علقمة تماما ، ويفخرون بما تصيبهم به من رعدة وحميا وسورة ودوار . بل ألا يناقض علقمة هنا ما قاله فى بيته الأول عن الخمر اذ وصف صرعها للقوم ، ويناقض ما سيقول فى بيته القادم حين يصفها بأنها « قرقف » ؟

كل هذا قد يكون صحيحا ، لكنه ينبغى ألا يصرفنا عن السؤال : لم بالغ علقمة فيما ادعى للخمر ؟ لهذه المبالغة فيما نعتقد تفسير مزدوج . فهو من ناحية كما أشرنا قد اندفع من فرط حبه للخمر ووقوعه فى أسرها واتتشائه بنشوتها ، حتى أقدم على هذا الادعاء المناقض للحقائق المعروفة . واقدامه هذا وان دفعنا الى مخالفته وتخطئته ، لا يجعلنا

تتهمه بالكذب الفنى ، بمعناه الدقيق المعروف فى عالم الفن[1] . لأنه وهو يتفوه بهذا الادعاء يعتقد بصدقه فى قوة تحمسه من أجل الخمر . فهو بهذا يمثل حالة عاطفية تمر بنا جميعا حين يتملكنا الاعجاب والزهو والحب لشخص ما أو لشىء ما عزيز على نفوسنا ، فنكون فى هذه الحالة صادقين اذا فهمنا الصدق على أنه مطابقة عقيدة المتكلم ، لامطابقة الواقع . هل سمعت مدمنا للتدخين يعطيك سيجارة ويقول لك : اشرب يا شيخ هذه السيجارة التى تجلو المخ وتروق الدم وتصحصح العقل ! والتدخين لا يفعل شيئا من هذه الأشياء الثلاثة ولكن يفعل عكسها تماما ، فان كان له فى هذه المجالات أثر فليس الا أثرا مؤقتا يزيد الداء تمكنا والصداع استحكاما . ولعل هذا المدمن يقول لك قولته هذه وهو يسعل سعالا شنيعا وعيناه مغرورقتان بالدمع !

وهذا يقودنا الى تفسيرنا الثانى لمبالغته ، وهو أنه يخاطب بهذا البيت فتى غرا قليل التجربة غير متعود على الخمر متخوفا من عواقبها . فعلقمة يحاول أن يغريه ويشجعه على شربها ويبدد خوفه مما سمعه عن فعلها بشاربيها . وهذا موقف سيأتى أبو نواس فيغرم باتخاذه ومحاولته مع أصحابه من الشبان الأغرار وينظم فيه عددا من أجمل مقطوعاته . وعلقمة هنا أيضا لا يكون قد خرج عن دائرة الصدق الفنى ، لأنه وهو يتوجه بهذا الاغراء الى صديقه قد وقع هو فى حبائله وأوهم نفسه بصحته ، فهو مخادع مخدوع ، ولولا انخداعه هو بحجته ساعة قوله لها لما استطاع أن يقنع بها صديقه . تلمس دليل هذا الانخداع المخلص فى نبرة هذا البيت الحارة وموسيقيته المطربة ، وعليك أن

---

(١) انظر شرحنا المفصل لهذا المعنى فى كتابنا « عنصر الصدق فى الأدب » .

تقرأه بكل ما تستطيع من حماسة ونشوة وحب وفخار . وأن تعلو بهذه الانفعالات طبقة بعد طبقة فى نطقك بالجمل الثلاث المتعاقبة التى يتكون منها البيت .

٤٢ ـ عانِيَّةٌ قَرْقَف لم تُطَّلَعْ سنةً يَجُنُّها مُدْمَجٌ بالطين مختوم

عانية = منسوبة الى عانة ، وهى قرية من قرى الجزيرة (أرض العراق بين دجلة والفرات) على نهر الفرات ، نسبت العرب اليها الخمر الجيدة . القرقف = التى تأخذ شاربها منها رعدة . لم تطلع سنة = مكثت سنة فى دنها لم ينظر اليها ، حتى عتقت ورقت . يجنها = يسترها، وسمى الجنين جنينا لاستتاره فى بطن أمه . مدمج = يعنى دنا قد أدمج بالطين أى طين به (أى كسوه بطبقة جيدة من الطين) . مختوم = وضعت عليه علامة .

كل وصف من الأوصاف الستة التى يتضمنها هذا البيت مشحون بالمعانى التى تدل على مدى احتفالهم بهذه الخمر النفيسة وعنايتهم بأخذ كل حيطة لاتقان صنعها وحفظها . فقوله انها خمر « عانية » يضيع علينا الآن قوة استدعائه المباشر ، لأن عانة لم تعد مشهورة بصنع الخمر الجيدة الغالية ، فعلينا لكى نحرز قوتها الايحائية أن نبدل بها مكانا مشهورا بصنع مثل هذه الخمر فى عصرنا هذا ، مثل بوردو وبورغونى وموزل وشارتريز . فمغزى هذا مرة أخرى أنها ليست خمرا محلية رديئة الصنع مما يخمره البدو فى خيامهم لاستهلاكهم اليومى وشربهم الغليظ ، مثل « البوظة » فى مصر أو « المريسة » فى السودان . وحين تقرأ فى الشرح أن عانة اسم قرية ، فعليك أن تتذكر كلما قرأت كلمة « قرية » فى الأدب القديم انها لم تكن مقترنة بما نقرنها به الآن من

تآخر وفقر ، بل على العكس تماما كانت تعنى التقدم والحضارة والغنى، لأنها كانت تقابل البادية ، فى حين أنها فى استعمالنا الراهن تقابل المدينة. أما « قرقف » فمن الواضح أن اللغة وضعت هذا اللفظ بقافه ورائه الساكنة وقافه وفائه لتحكى الرعدة التى تأخذ شارب الخمر الجيدة المعتقة ، انطق به بضع مرات تشعر فعلا بهذه الرعدة ، وتذكر وضع العرب للفظ « قر » للبرد الشديد المرعد ، والقرقرة للصوت المتهدج .

وأما باقى البيت فيصور كيف عنوا أكبر عناية بحفظها وتعتيقها بعد أن عصروها . فهم قد وضعوها فى الدن وتركوها فيها سنة كاملة قبل أن يفتحوها ، بل هم لم يسمحوا لعين أن تنظر اليها فى خلال هذه المدة . هذه الدن « تجن » الخمر طول هذه السنة ، ولنا أن نفهم من هذا اشارة الى الأم التى تحمل جنينها فى بطنها محميا مصونا حتى يأتى أوان وضعه بعد أن يتم نضجه . هكذا احتوت الدن على الخمر بحرص وحنو . وهم بعد أن ملأوا الدن بالخمر طلوها أو « ليسوها » بطبقة جيدة من الطين ، ونفهم أن هذه كانت وسيلتهم لعزلها عن الهواء حتى لا يدخل الدن فيفسد الخمر ، والطين حين يجف يكون طبقة دقيقة المسام جيدة العزل ، وهو ما لا يزال يفعله فلاحونا فى تخزين القمح من العام الى العام ، اذ يضعونه فى صومعة أو زلوع ثم يحسنون تمليس جدارها فتمنع دخول الهواء وتمنع « تسويس » القمح سنة كاملة . وأخيرا بعد هذا كله أغلقوا فم الدن وختموه بخاتم خاص ، ذى علامة مميزة ، لأن هذه خمر « مخصوصة » لها « ماركة مسجلة » وليست خمرا عادية لا اسم لها سوى أنها « خمرة » . وهذا يذكرنا مرة أخرى بما نقرأه من عادة الشاربين الغربيين حين يحمل اليهم الساقى زجاجة خمر نفيسة ، فقبل أن يسمحوا له بفتحها يأخذونها منه وينعمون النظر

فى « الختم » الموضوع على فوهتها ، ويفحصونه فحصا دقيقا ، مستعملين عدسة مكبرة أحيانا ، ليتأكدوا من شيئين ، أولهما أنه حقيقى غير مزور — وما أكثر ما تزور أختام الخمر المشهورة — وثانيهما أنه لم يفض ثم تفرغ خمره وتستبدل بها خمر رخيصة ثم يعد لصقه — وهذه أيضا حيلة فى غش الخمر تفعل كثيرا فى الحانات والمراقص . أرأيت مدى اهتمام أولئك الخمارين باتقان صنع خمرهم وحفظها وصياتتها ؟ لكن لا عجب ، فهم أعاجم محترفون متخصصون فى هذه الصناعة والتجارة . وهم يذكروننا بما تفعله الحكومات الغربية فى عصرنا هذا اذ تخضع صناعة الخمر لمراقبة حكومية دقيقة لتضمن عدم غشها وتضمن صحة تعتيقها للمدة المقررة فى البطاقات الملصقة بها .

٤٣ ـ ظلّت ترَقرَق فى الناجود يَصْفِقها وليدُ أعجمَ بالكَتّان مفدوم

ترقرق = تذهب وتجىء ، أو تصفو وترق ، أو تحول من اناء الى الى اناء لتصفو . الناجود = اناء من الزجاج يصبون فيه الخمر ليمزجوها بالماء أو العطر أو بكليهما . يصفقها = يمزجها ، أو يحولها من اناء الى اناء لتصفو . وليد أعجم = غلام رجل أعجم ، أو خادم ملك أعجم . بالكتان مفدوم = مشدود على فمه بالفدام ، وهو خرقة كان الفرس يشدونها على فم الساقى لئلا يخرج من فمه شىء فيصل الى القدح .

هذا بيت مطرب يترقرق لفظه نظير ما يصف من ترقرق الخمر . فهم بعد أن كسروا خاتم الدن أفرغوها فى اناء من زجاج ، وقد حسم لنا السير جيمز ليال فى تعليقاته على المفضليات معنى الناجود اذ ذكر الأصل السريانى لهذه الكلمة ، وقال ان المعانى الأخرى التى أعطاها

الشراح القدامى للكلمة هى محض تخمينات ، ولذلك أهملناها . ولكن عليك أن تتذكر أن الزجاج فى ذلك الوقت ، كان شيئا غاليا عزيزا لا يملكه الا أغنياء القوم ، لصعوبة صنعه وصعوبة نقله وسهولة كسره، فكلما قرأت « الزجاج » فى الأدب القديم ، شعرا أو نثرا أو آية قرآنية (المصباح فى زجاجة) ، فتخيل شيئا نفيسا ، ولا تتخيل كوبا من مصانع ياسين لا يكلفنا الآن الا بضعة قروش بعد أن سهلت الكيمياء الحديثة صنعه وأرخصت ثمنه . صبوا الخمر فى الاناء الزجاج وأخذوا يحركونها بمغرفة ويمزجونها بالماء أو العطر قليلا قليلا مع ادامة التحريك ، حتى يتم مزجها ويرق جرمها . لكن البيت لا يصف هذه العملية وحدها ، بل يتضمن أيضا وصف أولئك الشاربين المترقبين ينظرون الى هـذا المنظر الرائع باعجاب وافتتان وتلهف وظمأ ، اذ يرقبون الخمر النفيسة الصافية وهى تترقرق فى الاناء كلما حركوها وتنعكس عليها أشعة الضوء فى تلألؤ يخطف أبصارهم ويزيد شغفهم ، ولهذا وضعوها فى ذلك الزجاج الشفاف حتى يرقبوا هذا المنظر المثير . والزجاج لا شك يزيد أيضا من تكسر الأشعة . هل أقبلت ظهيرة يوم حار على بائع شراب التمر هندى تشترى منه كوبا ، فرأيته يرفع باطيته عاليا ويميل فوهتها ليصب منها الشراب فى الكوب ، وقد باعد بينها وبين الكوب مسافة طويلة حتى يريك السائل اللذيذ المثلج وهو يترقرق فى الهواء قبل أن يصل الى الكوب فيملأه . وهل تذكر كيف راقبت هذا الترقرق البهيج وحلقك العطشان متشوق الى الشراب المنعش باستعجال ونفاد صبر .

ولكن من ذلك الذى يقوم بعملية الرقرقة والمزج هـذه ؟ كان « وليد أعجم » ، ولا داعى هنا أيضا لأن ندخل فى الصورة ملكا حتى

يتم بهاؤها ، فالأعجم هنا هو تاجر الخمر ، ووليده أعجمى مثله ، فتصور غلاما مليحا من غلمان الفرس أو الروم (وقد وصف شعراء الجاهلية ملاحة هؤلاء الغلمان) ، يقوم بهذه العملية ، وهذه اشارة الى أنها عملية « فنية » معقدة لا يحسنها الا أولئك الأعاجم المتخصصون فيها ، كما يتفاخر السقاة أو الشاربون الآن بجودة مزجهم للكوكتيل أو « البنش » . ثم تأمل هذا المنظر الرائع اذ تجد هذا الغلام قد شد على فمه بخرقة من الكتان ، لئلا يخرج من فمه وهو يصفق الخمر فى الناجود شىء يصل اليها فيلوثها ، فاعجب ما شاء لك العجب من فرط احتفالهم بالمحافظة على نقاء الخمر وصفائها ، أولا يذكرك هذا بالأطباء والممرضات فى أيامنا هذه اذ يضعون كماماتهم على وجوههم فى أثناء اجراء العملية الجراحية حتى لا يصدر من أفواههم أو أنوفهم شىء يصل الى الجرح الذى يفتحونه ويطهرونه ويضمدونه ؟

الا أنهم بعد هذا كله ، على شدة اشتياقهم للخمر ، لم يبادروا الى شربها ، بل وضعوها فى ابريق من الفضة ، وشدوا على فم الأبريق بسبائب الكتان ، وقلدوه قضب الريحان ، ونصبوه على مكان مرتفع لتصيبه الشمس والريح فيزداد طعم الخمر طيبا وزكاء ، ووقفوا ينظرون اليه فى افتتان مسحور وتشوق ملهوف . وهو ما يصفه علقمة فى بيتيه :

٤٤ ـ كَأَنَّ إبريقهم ظبيٌ على شَرَفٍ مفدَّم بسَبَا الكَتّان مرثوم

٤٥ ـ أبيضُ أبرزه للضِحّ راقِبُه مقلَّد قُضُبَ الريحان مفغوم

وهما البيتان اللذان درسناهما بتفصيل فى فصلنا الثالث ، حين ضربناهما مثالا على حاجتنا الى تشغيل مخيلتنا البصرية لكى نحسن فهم الشعر الجاهلى ونحسن تذوق جماله الفنى ، فرأينا كيف « أحيا »

هذا التشبيه ابريق الخمر ، اذ جعله مخلوقا حيا بديع الرشاقة والخفة والظرف والانسياب . فاستعد هنا ما قلناه سابقا ، لترى كيف يختم علقمة أبياته فى وصف مجلس الخمر ببلوغ هذه الذروة العالية من التخيل الشعرى والاتقان الفنى ، ولتحكم بأن هذه الأبيات السبعة المتكاملة التى بدأت بقوله « قد أشهد الشرب » هى من أفخر المقطوعات فى شعرنا العربى .

بعد هذا الفخر بمجالس شربه ولهوه ، ينساق علقمة الى مفاخر أخرى له ، فى اثنى عشر بيتا ، يفخر فيها بشجاعته فى القتال ، واسرافه فى لعب الميسر كى يطعم الجياع فى زمن القحط ، حتى ليعلن عن استعداده لأن يذبح من أجله فرسه الكريمة ، وتحمله الأسفار الشاقة فى الحر الأليم كأنه لهب النار ، مع رفاقه من ذوى الفتوة ، وتبختره بفرسه الكريمة الكاملة الخلق أمام أهل حيه ، وامتلاكه لابل كثيرة يتقدمها فحل نجيب . ولن ندرس هذه الأبيات هنا ، لأنها وان احتوت على عدد من الصور الجيدة والأداء الجرسى المتقن (خصوصا فى حكايته لصوت الابل الكثيرة وهى هائجة حين ترد الماء) ، لا تتطلب منا كشفا جديدا لأسرار الاتقان فى الشعر الجاهلى . لذلك نفضل أن ندعها للقارىء يدرسها وينعم النظر فيها والانصات اليها بالمنهج الذى اتبعه معنا فى دراسة ما مر بنا من الشعر فى فصولنا الماضية . ففى هذا الكتاب الذى اضطررنا فيه — على كبر حجمه — الى الاقتصار على نماذج قليلة جدا من الشعر الجاهلى العظيم ، نؤثر أن توضح هذه النماذج أكبر عدد ممكن من الجوانب الفنية المتعددة التى يشتمل عليها هذا الشعر ، حتى يستطيع قارئنا على منهجها أن ينظر فى سائره .

فلننتقل اذن الى المسألة الجليلة التى استبقيناها الى ختام الفصل ، وهى فلسفة الجاهليين فى الموت والحياة .

* * *

قد رأينا علقمة ينتقل انتقالا مفاجئا من قصة الظليم البهيجة السعيدة الى أبياته القوية الحزن والتشاؤم ، ثم ينتقل مرة أخرى من هذه الأفكار السوداء اليائسة الى طربه العظيم ونشوته المثيرة فى وصف مجلس الخمر ، والقارىء الذى يتابع باقى أبياته سيرى كيف ينتقل انتقالا مفاجئا ثالثا الى التحدث عن القتال الجرىء وعن عذاب السفر الطويل وما فيه من طعام فاسد وماء آسن وحر مسموم كأنه النار اللافحة . فما سبب كل هذا الانتقال والمفاجأة ؟ هل يكفى فى تعليلهما أن نقول ان الشاعر الجاهلى كان يخلط بين مختلف الموضوعات فى القصيدة الواحدة لأنه لم يكن يحفل بالوحدة الفنية ؟

أم هل يكفى فى تعليلهما أن نقول ان الشاعر الجاهلى كان عظيم القلق سريع الانتقال من النقيض الى النقيض ؟ ألا تحتاج هذه الظاهرة نفسها الى تعليل يستكشف السر الذى يكمن وراءها ، والذى يلغى هذا التناقض الظاهر ؟ أترى قارئنا يوافقنا الآن على أن هذا السر هو رهبة الجاهليين من حقيقة الموت الفظيعة ، وعدم امتلاكهم لايمان يعليهم عليها ويشجعهم على مواجهتها ؟

للشاعر الانجليزى وردسورث أبيات يدعى فيها أن وجود الانسان الحقيقى يكمن فى الوجود اللامحدود ، ذلك الوجود الذى سينتهى اليه مصيره ، وأن ذلك الوجود هو وحده الذى يبرق فيه أمل الانسان الوحيد ، أمله الذى لا يمكن أن يتطرق اليه الموت . بل يدعى أن هذا

الأمل هو وحده الذى يدفع الانسان فى حياته الدنيا الى ما يصدر عنه من مجهود وترقب ورغبة وتوقع لشيء ينتظر فى كل لحظة أن يحدث .

لكن الشاعر الجاهلى لم يؤمن بشيء من هذا ، بل اعتقد عكسه تماما . اعتقد أن وجوده كله محصور فى العالم المحدود . لا عالم آخر فوقه أو وراءه أو بعده . لكن هذا اليأس التام من وجود غير الوجود المحدود لم يحمل الجاهلى على ما اتنظره وردسورث من قتل المجهود والترقب والرغبة والتوقع ، بل حمله على العكس ، على الاقبال المنهوم على هذه الحياة الفانية التى لا يؤمن بغيرها ، والاندفاع بكل طاقته فى استغلالها واعتصار كل قطرة منها قبل أن تولى . صحيح ان هذا اليأس يستولى عليه فى قسم الحكمة من قصائده ، فيتفوه بأفكار تامة السلبية ، لكنه ما يلبث أن ينتزع نفسه منها فيهب الى الحياة بما رأينا من العنف والصخب والاندفاع الهستيرى فى تطلب ملذاتها والترحيب بآلامها على حد سواء .

أحس الجاهليون احساسا قويا بالموت وحتم وقوعه ، ورأوا رأى العين تلاعب القدر بهم وتقلب صرفه عليهم فى هذه الحياة المحدودة الفانية . صحيح أن غيرهم من الشعوب فى مختلف الأزمان والبيئات أدركوا هاتين الحقيقتين فأثرتا فيهم ، لكن احساس الجاهليين بهما كان زائد الحدة يبلغ درجة العنف . وذلك لقسوة الطبيعة عليهم قسوة نادرة النظير ، واضطراب نظامهم الاقتصادى الذى يعتمد على المطر القليل النزول فى مناخهم الصحراوى ، وقيام مجتمعهم على وحدة القبيلة المنفصلة وتناحر القبائل فى سبيل الاستيلاء على الماء النزر والمرعى السريع الفناء . ولعلها لا تكون مبالغة ، أو لا تكون مبالغة

كبيرة ، أن نقول ان أحدهم ما كان يأمن الموت فى يوم من أيام حياته ، بل خطره ماثل أبدا . فان ضمن الطعام لموسم من مواسم السنة فهو لا يضمنه للموسم التالى ، وان ارتاح فى خلال موسم الخصب من عداوة الطبيعة فهو لا يرتاح من عداوة القبائل الأخرى،الدائمة الاغارة والغزو والنهب والسلب . ان بات الليلة ومن حوله أبله الكثيرة التى يسعد بامتلاكها ويفخر بكثرتها ، فهو — حرفيا — لا يأمن أن يصبحه الغد بغارة من عدو يذهب بها جميعا ، ولعل هذا هو السبب الذى سموا له المجموعة من الابل « هجمة » ، فهى مال تأتى به هجمة وتذهب به هجمة .

لذلك كان احساسهم بقصر الحياة وتهددها الدائم حادا عنيفا ، وكان ادراكهم لتقلب الدهر قويا بليغا . وقد رأينا فى أبيات الحكمة التى نظمها علقمة كيف تصدر عن الشاعر تلك الفلسفة الحزينة المتشائمة وكيف تحمله فى أحلك ساعات تفكيره الأسود على اليأس والسلبية ، فكل قوم مهما تبلغ عزتهم وكثرتهم معرضون لدواهى الدهر . والناس يزيدون من شر الدهر بعدم تعاونهم على نوائبه . والقدر الأعمى يسيطر على المصائر ، فبعض الناس ينال حظا سعيدا أنى توجه ، وبعضهم كتب عليه الحرمان الدائم . والناس عامة يغلبهم الجهل ويندر بينهم الحلم فهم بسوء طباعهم أكبر عون للدهر على أنفسهم ، بل هم يأبون الا أن يزيدوا من شقائهم بتعرضهم للشؤم والهلاك دون ما ضرورة . وكل حصن وان دامت سلامته على دعائمه لا بد مهدوم — وقد احتفظنا بألفاظه هذه لأننا لا نجد أوجز منها فى أداء فكرتها .

وأبيات طرفة مشهورة ذائعة ، معجبة رائعة ، فى تصـــور نظرتهم اليائسة نحو حتم الموت ، وكيف يأتى فيسوى بين الناس جميعا كراما ولئاما ، مسرفين وبخلاء ، بل لعله يؤثر الكرام فيعجل اليهم :

كريم يروّى نفســـه فى حياته	ستعلم إن متنا غداً أينا الصدى
أرى قبر نحّام بخيـــل بماله	كقبر غوىّ فى البطالة مفسد
ترى جثوتين من تراب عليهما	صفائح صمّ من صــفيح مسند
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى	عقيلة مال الفاحش المتشـــدد
أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة	وما تنقص الأيام والدهر ينفــد
لعمرك ان الموت ما اخطأ الفتى	لــكالطول المرخى وثنياه باليــد

وبيته الأخير يروعنا بما فى تصويره البدوى من بساطة وصدق . لكن بيته الأول يلفتنا الى السر وراء هذا التشاؤم : انهم لم تكن لديهم عقيدة دينية تخفف من مرارة فكرة الموت ، وتؤملهم فى حياة أخرى تعقب الحياة الدنيا .

فالحق أن الشعر الجاهلى ما عدا أبياتا قليلة جدا لا يصور الا فلسفة دنيوية محضا ، خالية من اليقين الدينى الذى يفعل فعله العظيم فى مداواة جروح الانسان وشفاء نفسه وتصبيره على كرب الحياة وتقلبها وعلى رهبة الموت ولذعه . ومهما تقرأ فى كتب التاريخ عن وجود بعض العقائد الدينية من سماوية وغير سماوية ، فان الشعر الجاهلى نفسه يثبت أن هذه العقائد كانت ضعيفة التأثير فى كثرتهم الغالبة ، ولم يكن فى دياناتهم الوثنية السائدة ما يغنى الانسان فى ذعره من الموت ، لأن سلطة آلهتهم وأربابهم كانت مقصورة على الحياة لا تتعداها لا الى الخلق ولا الى المعاد . بل اليك زهير بن أبى سلمى نفسه : هذا شاعر

تقبل بلا شك طائفة من العقائد الدينية ، وآمن بالاله والبعث والحساب. لكن هل نجح هذا فى أن يخفف كثيرا من حزنه وتشاؤمه حين تأمل فى اضطراب الحياة الجاهلية وظلمها وانتهائها بالموت الأكيد ؟

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب ... تمته ومن تخطىء يعمّر فيهرم
ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ... وإن يرق أسباب السماء بسلّم
ومن يعص أطراف الزّجاج فإنه ... يطيع العوالى ركّبت كل لهذم
ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه ... يهدّم ومن لا يظلم الناس يظلم

وأشعارهم فى حتم الموت وانقضاء نعيم الحياة كثيرة مختلفة الطول، قد يقتصرون على البيتين أو الثلاثة ، وقد يسهبون فى أبيات متوالية . استمع الى ما قاله الأسود بن يعفر فى القصيدة رقم ٤٤ من المفضليات ، وعد الى شرح المفضليات ان شئت أن تستعين بشرحها اللغوى :

نام الخلىّ وما أحسّ رقادى ... والهمّ محتضر لدىّ وسادى
من غير ما سقم ولكن شفّنى ... همّ أراه قد أصاب فؤادى
ومن الحوادث لا أبا لك أننى ... ضربت علىّ الأرض بالأسداد
لا أهتدى فيها لموضع تلعة ... بين العراق وبين أرض مراد
ولقد علمت سوى الذى نبّأتني ... أن السبيل سبيل ذى الأعواد
إن المنيّة والحتوف كلاهما ... يوفى المخارم يرقبان سوادى
لن يرضيا منى وفاء رهينة ... من دون نفسى ، طارفى وتلادى
ماذا أؤمل بعد آل محرّق ... تركوا منازلهم ، وبعد إياد
أهل الخورنق والسدير وبارق ... والقصر ذى الشرفات من سنداد
أرضاً تخيّرها لدار أبيهمو ... كعب بن مامة وابن أم دؤاد

جرت الرياح على مكان ديارهم فكأنما كانوا على ميعاد

ولقد غنوا فيها بأنعم عيشة في ظل ملك ثابت الأوطاد

نزلوا بأنقرة يسيل عليهمو ماء الفرات يجيء من أطواد

فإذا النعيم وكل ما يلهى به يوماً يصير إلى بلى ونفاد

تأمل كيف استولت هذه الأفكار على الشاعر حتى بدأ بها قصيدته ، على خلاف عادتهم . فاذا كان هذا هو مصير أولئك الملوك العظام فى جناتهم الخصيبة ، فماذا يأمل البدوى التعيس فى صحرائه المجدبة ؟ لكن هل يستسلم هذا الشاعر الى اليأس اذن ؟ عد الى قصيدته فانظر فى الأبيات التالية كيف ينتزع نفسه انتزاعا عنيفا من أفكاره السوداء ليقبل اقبالا عنيفا على ملذات الحياة العاجلة ، من خمر خالصة ونساء بيض نواعم وركوب على حصانه الجواد يسرع به الى الأودية البعيدة ليصيد الحيوان الوحشى ، لكن يعود فى آخرها فيختم قصيدته بأن يقول ان هذا وذاك لا بقاء لهما :

فإذا وذلك لا مهاه لذكره والدهر يعقب صالحاً بفساد

وهذه فكرة نجدها منذ أقدم الشعر الجاهلى الذى وصل الينا . فهذا المرقش الأكبر يقول فى قصيدته رقم ٥٤ من المفضليات ، وهى قصيدة يبلغ من قدمها انها لم تستو بعد على الوزن العروضى :

ليس على طول الحياة ندم ومن وراء المرء ما يعلم

يهلك والد ويخلف مولود وكل ذى أب ييتم

والوالدات يستفدن غنى ثم على المقدار من يعقم

وما هذا الذى من وراء المرء والذى يعلمه المرء علما مؤكدا ؟ هو

الضعف والشيخوخة ثم الفناء الأبدي . وهذا هو الشنفرى ، فى المقطوعة رقم ١٦٥ من باب الحماسة فى حماسة أبى تمام ، يعبر عن عدم ايمانهم بحياة تعقب الموت ، ويفضل أن يترك جسده للضبع تأكله على أن يوضع فى قبر لا فائدة فيه ولا جدوى من ورائه ، فى ثلاثة أبيات تقطع نياط القلوب :

لا تقبرونى إن قبرى محرّم — عليكم ! ولكن أبشرى أم عامر !
إذا احتملوا رأسى وفى الرأس أكثرى — وغودر عند الملتقى ثَمَّ سائرى
هنالك لا أرجو حياة تسرّنى — سجيس الليالى مبسلا بالجرائر

بل ان هذه الفكرة القديمة لديهم لم تختف تمام الاختفاء بعد مجىء الاسلام ، فاننا لا ندعى أن الاسلام قد أكسبهم يقينه بسهولة أو بسرعة ، فقد احتاج الى جهاد طويل ضد العقلية الجاهلية . وهذا هو متمم بن نويرة ، وهو شاعر اسلامى صحابى ، يقول نفس الفكرة فى قصيدته رقم ٩ من المفضليات ، بعد أن وصف الخمر . فيصور مصيره المحتوم فى أبيات عظيمة الروعة ، يتخيل فيها مجىء الضبع اليه وهو يحتضر فى رمقه الأخير ، مترقبة موته حتى تأكله وتطعم صغارها من لحمه :

ألهو بها يوماً وألهى فتية — عن بثّهم إذ ألبسوا وتقنّعوا
يا لهف من عرفاء ذات فليلة — جاءت إلىّ على ثلاث تخمع
ظلّت تراصدنى وتنظر حولها — ويريبها رمق وأنى مطمع
وتظلّ تنشطنى وتلحم أجريا — وسط العرين وليس حىّ يدفع
لو كان سيفى باليمين ضربتها — عنّى ولم أوكل وجنبى الأضيع

ومن بيته الأخير يتضح لنا اباؤه أن يستسلم لموته المحتوم دون ما تحد أخير ، مع علمه بأن هذا لن يؤجل منيته ولن يفيده شيئا . ثم يقوده هذا الى تذكر أعماله البطولية المجيدة فى حياته . وكرمه المسرف الذى لا يندم عليه الآن ، فليس الضياع هو انفاق المال كيف يشاء ما دام حيا ولو قطع يده بمدية ، بل الضياع هو أن يموت وتأكله الضبع ، ومن هذا يسترسل فى تصوير جاهلى محض لحتم الفناء ، باذلا جهده فى أن يتقبله بجلد ورجولة كما تقبل صروف الحياة :

ولقد ضربت به فتسقط ضربتى	أيدى الكماة كأنهن الخروع
ذاك الضياع ، فإن حززت بمدية	كفى ، فقولى : محسن ما يصنع
ولقد غبطت بما ألاقى حقبة	ولقد يمرّ علىّ يوم أشنع
أفبعد من ولدت نسيبة أشتكى	زوّ المنية أو أرى أتوجع ؟
ولقد علمت ولا محالة أننى	للحادثات ، فهل ترينى أجزع ؟
أفنين عادا ثم آل محرّق	فتركنهم بلداً وما قد جمّعوا
ولهنّ كان الحارثان كلاهما	ولهنّ كان أخو المصانع تبّع
فعددت آبائى إلى عرق الثرى	فدعوتهم ، فعلمت أن لم يسمعوا !
ذهبوا فلم أدركهمو ودعتهمو	غول أتوها والطريق المهيع
لابدّ من تلف مصيب فانتظر	أبأرض قومك أم بأخرى تصرع
وليأتينّ عليك يوم مرّة	يبكى عليك مقنّعاً لا تسمع

أنظر كيف استولت العقلية الجاهلية الخالصة على هذا الشاعر الاسلامى ، فلم يقف فى تفكيره المتشائم لحظة واحدة يسأل فيها « أين » ذهب آباؤه ، « وأين » سيذهب هو ، ليسعفه ايمانه الجديد

بأنه لن يذهب الى فناء تام . وتأمل كيف لا يجد عزاءه فيما سيكون من حياة آخرة يجزى فيها كل امرىء بما قدمت يداه من خير أو شر ، بل يجد عزاءه فيما يستطيع أن يغنم في هذه الحياة الدنيا من متع العيش ، وفي قدرته على أن يتحمل شنائعه .

وهكذا كان الموقف الجاهلي . لما لم يؤمن الجاهليون بغير هذه الحياة ، وجدوا حلا واجدا يخلق بكرامة الانسان ورجولته : أن يتحدى بقوته المفردة صروف الدهر ، وأن يبذل كل جهده في استنزاف كل قطرة من الحياة قبل أن تنتهى انتهاءها الأبدي . ولسنا نعنى استنزاف ملذاتها فحسب ، بل استنزاف مشاقها وآلامها أيضا . فهم ينهبون كل متعة تقدمها الحياة نهبا شرها ، وهم يتحملون كل قسوة تسلطها عليهم في جلد وصبر . هم يؤمنون بهذه الحياة الدنيا ولا يؤمنون بغيرها ، فليجعلوها اذن حياة كاملة وافية ، حياة حادة عنيفة يحيون بعنف كل لحظة من لحظاتها ، وينفعلون بكل ما يستطيعون من نشاطها وحركتها قبل أن يخمدهم سكون الموت الأبدى . فهم لم يروا بلسما لهم الا الصراع : الصراع الرجولى الجلد ، الصراع المر اليائس المفروغ من نتيجته بين الانسان والقدر ، والصراع القاسى بين الانسان الجلد الصبور وبين قوى الطبيعة البدائية الهائلة العارية التى تتقاذفهم وتتلاعب بهم فى كل ساعة من ساعات حياتهم ، والصراع العنيد بين القبائل فى تزاحمها على الرزق الزهيد واحتفاظها بالعداوات والثارات على تعاقب الأجيال . وفى هذا الصراع المتعدد الأركان وجدوا انتقامهم الأكبر الذى يردون به على قسوة القدر والطبيعة والانسان جميعا .

فشعرهم يمثل الانسان ، وحيدا فى الكون ، دون عقيدة تسنده ، أو أمل فى حياة أخرى تلهمه العزاء والتفاؤل . فاعتمدوا اعتمادا كليا

على الانسان نفسه ، على قوته فى الشجاعة والمخاطرة وفى الجلد والتحمل الى أقصى حدودها البشرية . يريد الانسان أن يثبت نفسه فى اباء ورجولة وشمم أمام كل التحديات التى تتحداه . لذلك يدور شعرهم على الانسان وحده ، فى علاقته بعضه ببعض ، وفى تقلبه فى أركان الطبيعة القاسية الكنود ، وفى علاقته بالحيوان من أليف ووحشى ، وفى صموده الى آخر لحظة يستطيعها أمام القدر والشيخوخة والتغير والموت والفناء .

فى مواجهة هذا الفناء الذى اعتقدوا أنه مصيرهم الوحيد ، كان رد الشاعر الجاهلى أن تطرف فى تأكيد حياته الحاضرة ، كما تطرف فى الايمان بها « ان هى الا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما نحن بمبعوثين ». « ما هى الا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا الا الدهر » . فاندمج فى هذه الحياة أتم اندماج يستطيعه ، وعنى فى شعره بوصف الحياة والحركة والنشاط والجنس والولادة والانتاج والنمو والتكاثف فى الانسان والحيوان الأليف والحيوان الوحشى والنبات . وعنى فوق كل شىء بتصوير الصراع من أجل الحياة ، الصراع بين الأحياء والأحياء ، والصراع بين الحياة وقوى الطبيعة المعادية المميتة . واستنفد آخر رجفة من الانفعالات البشرية البدائية التى تصدر عن اللاوعى للجنس البشرى . ومن هنا جاء تعاطفه الكبير مع الحيوان الوحشى حين يروى قصة حياته ، كما رأينا علقمة يفعل فى قصة الظليم ، وكما سنرى شعراء آخرين يفعلون فى قصة الحمار الوحشى وقصة الثور الوحشى . فهو يجد فى هذه الوحوش زملاءه فى كفاح البقاء ضد الفناء ، وصراع الكائن الحى ذى الحاجات والرغبات الحيوية مع قوى الطبيعة القاسية المعادية أو الصماء غير المكترثة . ومن هنا كانت كل حواسه الخمس

حادة مرهفة ، يستقبل بها الحياة والوجود والكينونة بأقصى طاقة عضلية وعصبية وعقلية يستطيعها ، ويتغلغل الى أعمق قرار يقدر على بلوغه ، ويرتفع الى أعلى شحذ يطيقه ، قبل أن يدهمه الخمود الأبدى .

لذلك كان شعرهم شعر هذه الحياة بكل حدودها وكل امكانياتها الفانية ، فمن وراء هذا الشعر يكمن احساسهم بالزمن ومأساة انقضائه احساسا قويا بليغا عظيم المرارة . تجلى هذا الاحساس فى مختلف موضوعاتهم الشعرية . فى وصفهم لرحيل المحبوبة وانفصام الصداقات وتبدد الشمل وخراب الديار التى كانت آهلة . وانقضاء الربيع الرحيم الخصيب ومجىء الصيف الجاف الحار . والشباب الذى يولى سريعا بكل عنفوانه ومباهجه وملذاته . ومصارع الحيوان الوحشى . وتقلبات الصراع بين الانسان والانسان من نصر الى هزيمة ومن حياة الى موت . ففلسفتهم فى الموت والحياة لم تنحصر فى قسم الحكمة من قصائدهم ، بل شاعت وتغلغلت فى أقسامها الأخرى . فمن ورائها جميعا تكمن الحقيقة الرهيبة ، حقيقة الموت والفناء التى تنتظر كل مخلوق وكل حالة . بل حين نقرأ وصفهم لمجالس لذتهم ولهوهم واستمتاعهم بمباهج الحياة لا ننسى أن تلك الفكرة الرهيبة لا تزال كامنة فى أعماقهم ، فان نسينا فهم يذكروننا بها كما ذكرنا الأعشى بعد أبياته المطربة فى معلقته اذ قال :

فى فتية كسيوف الهند قد علموا أن هالك كل من يحفى وينتعل

وما أكثر ما ينتقلون من وصف اللذة والبهجة الى وصف الموت والفناء ، وما أكثر ما يمزجون فى الأبيات القليلة المتتالية بين البهجة والتشاؤم ، والفرحة والحزن . وهم يحاولون فى بعض أشعارهم أن يقنعونا بألا تناقض ، فنفس الحقيقة التى تثير حزنهم وتشاؤمهم هى الحقيقة التى تدفعهم الى تلذذهم العنيف بكل ملذات الحياة . يقول أحد شعراء الحماسة (المقطوعة رقم ٣٢ من باب النسيب) :

هلمّ خليـــلى والغواية قد تصبي — هلمّ نحيّ المنتشين من الشّرب

نُسَـــلٌّ ملامات الرجال بريّة — ونفرِ شرورَ اليوم باللهو واللعب

إذا ما تراخت ساعة فاجعلنّهـــا — لخير فإنّ الدهر أعضل ذو عضب

فإن يك خير أو يكن بعض راحة — فإنك لاق من غموم ومن كرب

ويقف آخر (المقطوعة رقم ٣١ من نفس الباب) عشرة أبيـات كاملة على وصف ملذاتهم من الخمر والمنادمة وأكل اللحم وركوب الركائب النجيبة ، ثم يقول فجأة :

فبتنا بين ذاك وبين مسك — فياعجبا لعيش لو يـــدوم

ثم يعود فى البيت التالى الى وصف القيـان المغنيات والنسـاء الجميلات المترفات ، ويعقبه مباشرة بهذين البيتين يختم بهما قصيدته :

نُطوّف ما نطـــوّف ثم يأوى — ذوو الأموال منّـــا والعديم

إلى حُفَـــر أسافلهن جُـــوف — وأعلاهن صـــفّاح مقـــيم

وهذا شاعر آخر (المقطوعة رقم ١٠ من باب الأدب) يصور نفس الموقف فى أبيات قصيرة الوزن عظيمة الاهتزاز والاثارة ، ووزنها أيضا خارج على عروض الخليل ، الأمر الذى يشهد بقدمها :

إن شـــواءً ونشوة — وخبب البـــازل الأمون

يجشمها المرء فى الهـــوى — مسافةَ الغائط البطـــين

والبيض يرفلن كالدمى — فى الرَّيْط والمُذْهَب المصون

والـكثر والخفض آمنـاً — وشرع المزهر الحنـــون

من لذة العيش ، والفتى — للدهر ، والدهر ذو فنون

والعسر كاليسر ، والغنى — كالعدم ، والحى للمنون

أهلكن طسما وبعده — غذىّ بهم وذا جدون

بل ذلك هو سيدهم جميعا فى تصوير هذه النظرة السوداء ، الفتى الذى مات مقتولا فى سن العشرين ، ولكنه لحسن حظ أدبنا العربى ترك لنا معلقته الباهرة قبل ميتته المبكرة ، وضمنها أبياته التى لا ندرى أنعجب بعاطفتها الملتهبة وأدائها الفنى المتقن ، أم نرتاع من هـذه الحساسية المفرطة التى حملت فتى لم يبلغ العشرين على أن ينفعل بهذه الخواطر الرهيبة التى لا تشتد علينا عادة الا حين يدركنا الهرم . فعد الى أبياته التى رويناها منذ صفحات (ص ٤٢١) . وافهم منها سبب موقفه الذى صوره فى الأبيات التى تسبقها من معلقته :

ألا أيهـذا اللائمى أحضر الوغى وأن أشهد اللذات : هل أنت مخلدى

فإن كنت لا تستطيع دفع منيّتى فدعنى أبادرها بمـا ملـكت يدى

ولولا ثلاث هنّ من عيشة الفتى وجدّك لم أحفل متى قام عوّدى

ثم يذكر هذه الثلاث ، وهى شرب الخمر ، والاسراع على ظهر حصانه الذكى لاغاثة المستغيث به من عدوه ، والاستمتاع بالمرأة الحسنة الخلق السمينة الناعمة . وعد الى المواضع الأخرى فى معلقته التى يصور فيها اندفاعه العنيف فى طلب ملذات هذه الحياة فى أبيات عظيمة النشوة والتوتر العصبى .

هذا هو دين الجاهليين ان حق له أن يسمى دينا : الايمـان بالحياة الحاضرة والايمان بها وحدها ، وسبق الموت بقضاء كل رغباتهم من حيويتها ونشاطها ولذتها وألمها ومباهجها ومشاقها ، كما لخصها أحدهم (فى المقطوعة رقم ٣٨ من باب الحماسة فى حماسة أبى تمام) :

متى يأت هذا الموت لا تلف حاجة لنفسى إلا قد قضيت قضاءها

اذا كان هذا هو موقف الانسان الجاهلى الحساس من الكون والحياة ، حين حرم نعمة الايمان الدينى وشفاءه ، فالشعراء الجاهليون أعظمهم به احساسا ، وأقواهم له تصويرا . فشعرهم هو متنفس موقفهم الدنيوى ، وشعرهم نفسه كان تحديا آخر عظيما تحدوا به الموت والفناء . فبه يقهرون الموت والفناء القهر الوحيد المتاح للانسان فى هذه الدنيا . اذ به خلقوا شيئا جديدا من ذات أنفسهم وصميم أحشائهم وأعصابهم وأنسجة عقلهم ، لكنه منفصل بوجوده الذاتى ، فهو يبقى بعد أن يفنوا هم . وهذا من أعظم الدوافع التى تدفع الانسان ، مؤمنا وملحدا ، الى الخلق الفنى . اذا كان قد كتب عليه الزوال بجسمه وشخصيته من هذه الدنيا ، ومهما يكن من ايمانه بحياة آخرة ، فهو يحب أن يخلف من ورائه خلفا يبقى . واذا كان البشر العاديون يجدون فى الولد عوضهم الكافى عن زوالهم من الدنيا ، فالفنان لا يجده الا فى خلقه الفني .

هم اذا كانوا قد انتقموا من الموت بكل الوسائل والحيل الأخرى ، باللذة ، بالحب ، بالخمر والنساء والشواء والغناء والندامى والعطر والزهور ، بركوب الابل النجيبة والخيل الكريمة ، بالصبر على السفر المجهد ، بالصيد ، بالقتال واثبات الشجاعة الكبيرة بل الاقدام المتهور ، بالانفاق المجنون للمال حين يجدونه ، فقد وجدوا انتقامهم الأكبر ، وعزاءهم الأكبر ، فى نظمهم الشعر . فالشعر سلاحهم الأقوى ضد الزمن ، وردهم الأثبت على قسوة الحياة وتقلب الدهر وحتم الموت ، لأنه — هو وسائر الفنون الرفيعة التى لم يكن لهم نصيب فى انتاجها — أعظم اختراع صنعه الانسان وقرر به انسانيته وأكدها وضمن لها الخلود والتجدد فى هذه الدنيا ، وغاص به فى أعماق نفسه الحية

يزيدها تفهما ووعيا ، وأعاد به تجاربه الحية فازداد بها انفعالا وحساسية واحاطة ، وقرر به موقفه من الكون واستعلاءه على الزمن وسخريته من الموت الرهيب . فبالشعر يعبرون عن نشوتهم بمجرد كونهم أحياء لا يزالون يحتفظون بالحياة مهما يكن من شرورها ، ويتجاهلون الفناء مهما يكن من حتمه ، ثم بالشعر يأملون أن يبقوا من أنفسهم قسما لا يفنى بفنائهم ، بل يظل مخلدا لتجاربهم وعواطفهم وأفكارهم ونظرتهم الى الكون والوجود والحياة . . . والموت نفسه .

شيء آخر جليل قدمه اليهم نظم الشعر : فى حياتهم المضطربة ذات الانفعالات الطائرة الثائرة ، وطباعهم التى شكا أحدهم اسراع الجهل اليها ، كان الخلق الفنى يعطيهم مجالا لا نظير له لضبط الانفعال والتنظيم الخاضع للقواعد . فلنتذكر أن الانتاج الفنى ، مهما يبد انا ثائرا فائرا ، لا يتسنى للفنان الا اذا ملك زمام انفعالاته المباشرة وأرغمها على قدر من الهدوء والروية حتى يحسن فهمها ويتم الاحاطة بها ويجيد تنظيمها لكى يعيدها فى صورة فنية تكفل بقاءها وتخليدها واثارة نظيرها فى متلقى فنه . وما كان هناك فى حياتهم البدوية مجال آخر يستطيع أن يعطيهم اللذة الخاصة العظيمة التى يجدها الانسان فى الضبط والترتيب والتنظيم . بل نستطيع أن نزيد على هذا فنقول ان حياتهم البدوية القائم أغلبها على الهدم والتدمير والتخريب والابادة ، والتى لم يعرف فيها معظمهم زراعة أو صناعة أو معمارا ، لم تقدم لهم فرصة للخلق والبناء سوى فرصة الانتاج الشعرى — اذا استثنينا الولادة والنسل ، وهو نشاط يشركهم فيه الحيوان الأعجم ، فليست فيه انسانية متميزة يستطيع أن يعتز بها الانسان على غيره من المخلوقات ، ويثبت بها تفوقا خاصا .

تم الجزء الأول

فهرس الجزء الأول

صفحة

الفصل الثانى
من الوسائل البلاغية

الفصل الثالث
الخيال البصرى

الفصل الرابع
الحركة . الحيوية

صفحة

الفصل العاشر

فلسفة الموت والحياة